This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Siebenter Jahrgang

Preis 12 Mark.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1891.

270368

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

Seite

Friedrich Chrysander.
Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten 1

Heinrich Welti.
Gluck und Calsabigi 26

Johannes Bolte.
Johann Valentin Meder 43

Richard Wallaschek.
Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck . . 53

Rudolf Westphal.
Die Aristoxenische Rhythmuslehre 74

Paul Eickhoff.
Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Horatius III_9, nebst dem Bruchstück einer solchen zu III_{13} 108

Max Seiffert.
J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler 145
1. Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam 151
2. Samuel Scheidt in Halle 186
3. Melchior Schildt in Hannover 220
4. Heinrich Scheidemann in Hamburg 227
5. Jacob Prätorius in Hamburg, Paul Siefert in Danzig 239

Peter Wagner.
Über die handschriftliche Überlieferung des Dialogus Domni Oddonis . 261

Ernst Radecke.
Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des XVI. Jahrhunderts 285

Friedrich Chrysander.
Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges 337
I. Die Gorgia. Über die Ausführung der Koloraturen und den Gebrauch der modernen Passagen 341

Max Seiffert.
Paul Siefert. (1586—1666.) Biographische Skizze. (Mit Sieferts Bildniss.) 397

Johannes Bolte.
Nochmals Johann Valentin Meder 455

Eduard Jacobs.
Heinrich Pipegrop (Baryphonus) 459

Benedikt Widmann.
Johann Andreas Herbst. Neue biographische Beiträge 464

Hermann Gehrmann.
Johann Gottfried Walther als Theoretiker 468

Wilhelm Niessen.
Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius 579

II. Kritiken und Referate.

Seite

Fr. Aug. Gevaert.
Les origines du chant liturgique de l'église latine 116

Otto Fridolin Fritzsche.
Glarean, sein Leben und seine Schriften 123

Dr. jur. Arthur Prüfer.
Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts 126

Julien Tiersot.
Histoire de la chanson populaire en France 131

Herbert Spencer.
The origin of Music 142

Kaspar Jacob Bischoff.
Harmonielehre. 267

Gaetano Gaspari.
Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna 274

Emil Bohn.
Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau 277

A. Bertolotti.
Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII . 278

Carl Stumpf.
Tonpsychologie. Band II. 429

Johannes Fressl.
Die Musik des baiwarischen Landvolkes, vorzugsweise im Königreiche Baiern. I. Theil: Instrumentalmusik 440

Alfred Tobler.
Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell 444

Joachim Steiner.
Grundzüge einer neuen Musiktheorie 659

Josef Sittard.
Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen 666

Christian Bartsch.
Dainu Balsai. Melodieen litauischer Volkslieder, gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben. 668

Johann Lewalter.
Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben. I. Heft 676

Otto Kade.
Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Erstes Heft . . . 677

III. Notizen.

Die Wiener Hofkapellmeister-Ordnung vor 300 Jahren 450

Sperontes.
Zu Sweelincks Lehrbuch. — Gaudeamus igitur 679

IV. Musikalische Bibliographie. 682

V. Namen- und Sachregister 692

Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten.

Von

Friedrich Chrysander.

Die Überschrift zu der nachfolgenden Mittheilung hätte auch anders gefaßt werden können. Wollte man der Bedeutung, welche dem Gerstenberg'schen Versuche nicht abzusprechen ist, gerecht werden, so könnte der Titel lauten: »Die Ausdeutung eines Instrumental-Musikstückes aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« — oder auch: »Ein praktisches Beispiel von dem Verhältniß des Gesanges zu der Instrumentalmusik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts« — oder noch allgemeiner: »Ein praktisches Beispiel von dem Verhältniß des Gesanges zu der Musik der Instrumente aus dem Beginne der Periode des Vorherrschens der Instrumentalmusik«. Letzteres würde trotz der unbestimmten Zeitangabe dennoch das Bezeichnendste sein, denn um die veränderte Stellung, welche die beiden Hauptorgane der Musik durch die veränderte Gesammtrichtung erhalten haben, handelt es sich hier eigentlich. Aber das Alles ist als Erläuterung zweckdienlich, jedoch als Titel ungeeignet, weil es der sachlichen Deutlichkeit entbehrt.

Die »Fantasia« von Ph. E. Bach, welche die Grundlage zu Gerstenberg's Text-Experimenten bildet, wurde vom Komponisten schon 1753 veröffentlicht. Sie gehört zu den achtzehn, in »sechs Sonaten« vereinigten Probestücken, die Bach als Beilagen des ersten Theils von seinem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« (Berlin, 1753) herausgab, hatte also von Anbeginn einen didaktischen Zweck. Gemeint ist das letzte Stück in der letzten Sonate, welches Bach mit Fingersatz reich garniert, übrigens aber Seite 20—21 seines Exempelbuches in derselben Weise ohne Taktstriche gedruckt hat, wie es hier unten folgt.

Geraume Zeit später machte der Dichter *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg* den Versuch, dieses Klavierstück mit Gesang zu verbinden. Wir hören davon zuerst 1783, also dreißig Jahre nach dem Druck der »Fantasia«, und zwar durch C. F. Cramer. In einer ausführlichen Recension der vierten Sammlung Bach'scher Klaviersonaten, die 1783 »im Verlage des Autors« erschienen war, spricht Cramer zuletzt auch über die Originalität und den musikalischen Reichthum der beiden Phantasien, welche in dieser Sammlung enthalten sind. Hierbei äußert er Folgendes:

»Und wer vermag überhaupt zu sagen, wie weit auch aus jenen Gesichtspunkten, die ich der Kürze halber die Rousseauischen nennen will, betrachtet, sie noch ihren eigenthümlichen großen und frappanten Werth haben, und, wie Er sich ausdrückt, *un principe d'imitation* in sich enthalten können? Es kommt hierbey alles nur auf die Receptivität der Phantasie an, die sich an die Vergleichung macht; und es wäre zu wünschen, daß der mit Commentarien zu sparsame Künstler uns nur mit einer kleinen Deduction darüber, wie ers einst bey einer andern Gelegenheit that, an die Hand ginge, um ihm vielleicht manches *Bestimmte* dabey nachempfinden zu können. Die zweyte dieser Phantasien z. E. weis ich, hat er zu seinem Vergnügen an einem Tage verfertigt, wo ihn ein verdrießlicher Rheumatismus plagte, und er pflegt sie daher scherzend gegen seine Freunde die *Phantasie in tormentis* zu nennen, nach der Analogie der berühmten Gemählde des hochseligen Königs von Preußen[1]. Ich würde es niemand verdenken, der hierauf fußend, sich eine ganze Theorie der Gichtschmerzen daraus abstrahiren wollte, in dem weit ausschweifenden, beym zweyten Ansatze so gleich so original in die Secundquartsexte ausweichenden Laufe ihre herumfliegende Pein, in den kleinern stoßenden Stellen ihre Stiche, den Eindruck des Aergers auf die Seele etc. leibhaftig gewahr würde. Doch das sind Grillen! sagt ein ernsthafter Leser. Mags denn drum seyn! Das aber darf ich hierbey nicht vergessen anzuführen, daß einer unserer ersten deutschen Dichter, der auch im Gebiete der Music mit überschauendem Geiste wandelt, einen Versuch gemacht hat, einer andern nicht minder vor-

[1] »Man weis nämlich, daß dieser, und gemeiniglich mit blauer Farbe, Gemählde verfertigte, wenn ihn das Podagra plagte, und auf sie denn schrieb: *In doloribus pinxit Fridericus.* Er machte zuweilen den Spaß damit die Schmeicheley seiner Hofleute zu deconcertiren, indem er sie fragte, was sie wohl werth wären? und wenn sie denn unter vielen Bücklingen einen sehr hohen Preis nannten, zur Antwort gab: *Er solls dafür haben.* — Bis er endlich einmal auf einen Schlauern gerieht, der ihm in tiefer Devotion auf seine Frage: *Was hält Er das Stück wohl werth?* versezte: *O Ihro Majestät, es ist unschätzbar.*

treflichen Phantasie von Bach, die in seinen Probesonaten befindlich ist, so gar *Worte zum Singen* unterzulegen. Er hat hierzu den berühmten Monolog im Hamlet über den Selbstmord gewählt, und ich gestehe, daß ich nichts vortreflichers, als diese Unterlegung kenne, an Kraft und origineller Wahrheit. Möchte ich doch seine Erlaubniß erhalten, sie einst bekannt zu machen! Denn ich glaube gern, daß nach meiner bloßen Erzählung es den Clavierspielern unbegreiflich seyn muß, wie dieß bei dem Umfange einer mit solcher Schnelligkeit durch alle Gebiete der Octaven schweifenden Phantasie nur einmal *möglich* gewesen sey«.[1]

Gerstenberg gab die Erlaubniß zur Veröffentlichung seines Experimentes nur zögernd, so daß Cramer dasselbe erst nach vier Jahren (1787) in einem Sammelwerke, »Flora« betitelt, herausgeben konnte. Damals hatte das Stück aber nicht bloß denjenigen Text erhalten, welcher oben angeführt wird — Hamlet's Monolog —, sondern noch einen zweiten, den Gerstenberg also wohl erst später hinzugefügt hat. Über Entstehung, Sinn und Zweck dieses Versuches sind wir durch Cramer genau unterrichtet. Er schreibt in seiner Flora:

»Diese höchst originale musikalische Idee bedarf vielleicht mehr als irgend ein Stück der Flora eines Commentars. Sie kam wenigstens einem unserer größten Tonkünstler — ich nenne ihn — Schulzen [Johann Abraham Peter Schulz] als ein höchst merkwürdiges Meteor vor; und so wagte ichs ihren Urheber, der vielleicht befürchtet, daß nur Wenige sie verdauen dürften, um ihre Bekanntmachung zu bitten. Er gestand sie mir halb ungern zu. Ihre Genesis ist folgende. Es war gestritten worden, ob auch bloße Instrumentalmusik, bey der ein Künstler nur dunkle leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in hellere bestimmtere fähig seyn sollte? Gerstenberg, und auch Er nur der einzige Mann dazu, versuchte es, und nahm zu der Probe gerade ein Schwerstes, was sich nur denken läßt, die bekannte Bachische Clavierphantasie, deren Verfasser sichs wohl nie hatte träumen lassen, dass der ungebundene Flug seiner erhabenen Einbildungskraft zum Einschlage eines poetischen Gewebes, und zur Darstellung der Empfindungen eines Gesangstückes fähig wäre. Aus allen den nicht einmal in Tacte und Rhythmen zwangbaren Schwüngen und Sprüngen dieses durch alle Gefilde der Modulation einherziehenden Wolkengebildes, hub sein plastischer Genius, gleich dem lesbischen Tragelaph, hier einen Fuß, dort einen Arm, hier eine Nase, und wieder ein Auge heraus, und

[1] *C. F. Cramer*, Magazin der Musik (Hamb. 1783) I, S. 1252—1254.

sezte Euch so diese Gestalt tiefer Empfindung zusammen, die freylich nicht einem Jeden gleich anschaulich seyn dürfte, aber den Weisen belohnen wird, wenn er sich die Mühe nimmt, sie zu — *studiren*. — — Und nicht genug an *Einer* Gestalt! — Aus ganz verschiedenartigen Phrasen dieser Phantasie, bildete Er eine doppelte sogar; und knetete so künstlich am widerstrebenden Stoffe, daß er die zwiefache Situation, *Hamlet, der über den Selbstmord raisonnirt*, und die des *Socrates, der im Begriff steht, den Giftbecher zu trinken*, für den verwunderten Hörer auspunctirte. Mögen die eingeschränkten Theoristen, denen zur Zeit noch verborgen ist, daß viel Gesang im Himmel und auf Erden tönt, von dem kein Wort in ihren Compendien steht, sich diese Erfahrungswahrheit daraus nehmen, und die Erfindung, wenn sie das kann, ihrer Zirbeldrüse wohlbekommen!

»Doch! ohne Scherz geredt; ich glaube sehr fest, daß dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist; und daß er einem *denkenden* Künstler, der sich nicht immer unter Sclaverey des Hergebrachten schmiegt, eine Wünschelruthe seyn mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen, indem er durch die That selbst beweißt, was für ganz andre Effecte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vocalmusik resultiren können, als bey der bisherigen in eigensinnige Formen und Rhythmen eingezwängten möglich sind. Schulz, der zuerst auch hier Licht sah, und in verschiednen Gesangstücken die Tactstriche, und das willkührlich angenommene Joch, das sie mit sich führen, abwarf; wäre der Mann sie zu nutzen.

»Ich brauche übrigens wohl nicht zu erinnern, daß man das Stück nicht etwa als *Duett* zu betrachten habe, sondern als zwey ganz von einander verschiedene Capriccios. Man spielt die Phantasie auf dem *Claviere;* und singt entweder die eine oder die andre Poesie. Schwerlich werden Sänger oder Spieler fertig genug seyn, hier vom Blatte spielen zu können. Die Phantasie und der Gesang wollen *einstudirt* seyn.«[1]

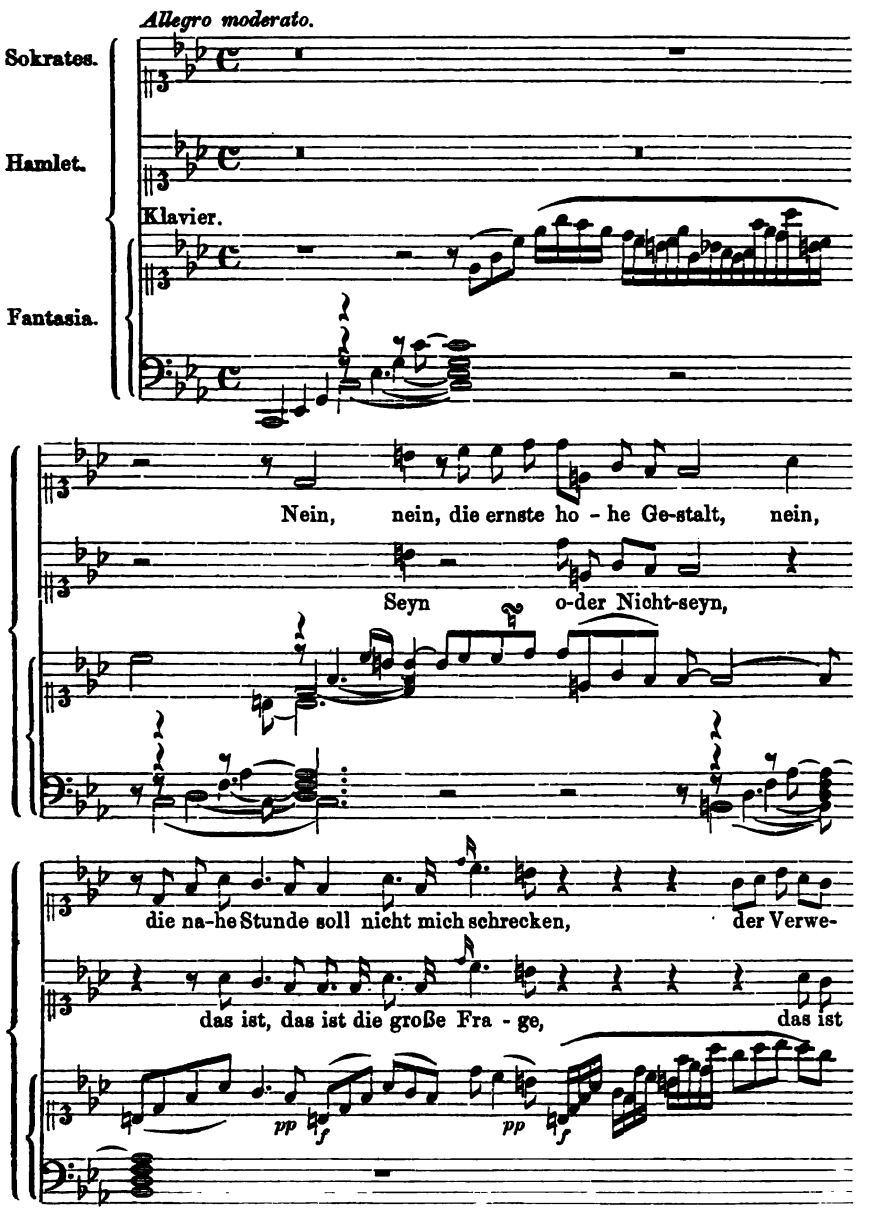
Hier folgt nun das ganze Stück, genau so wie es in Cramer's »Flora« Seite 19 bis 27 gedruckt ist.

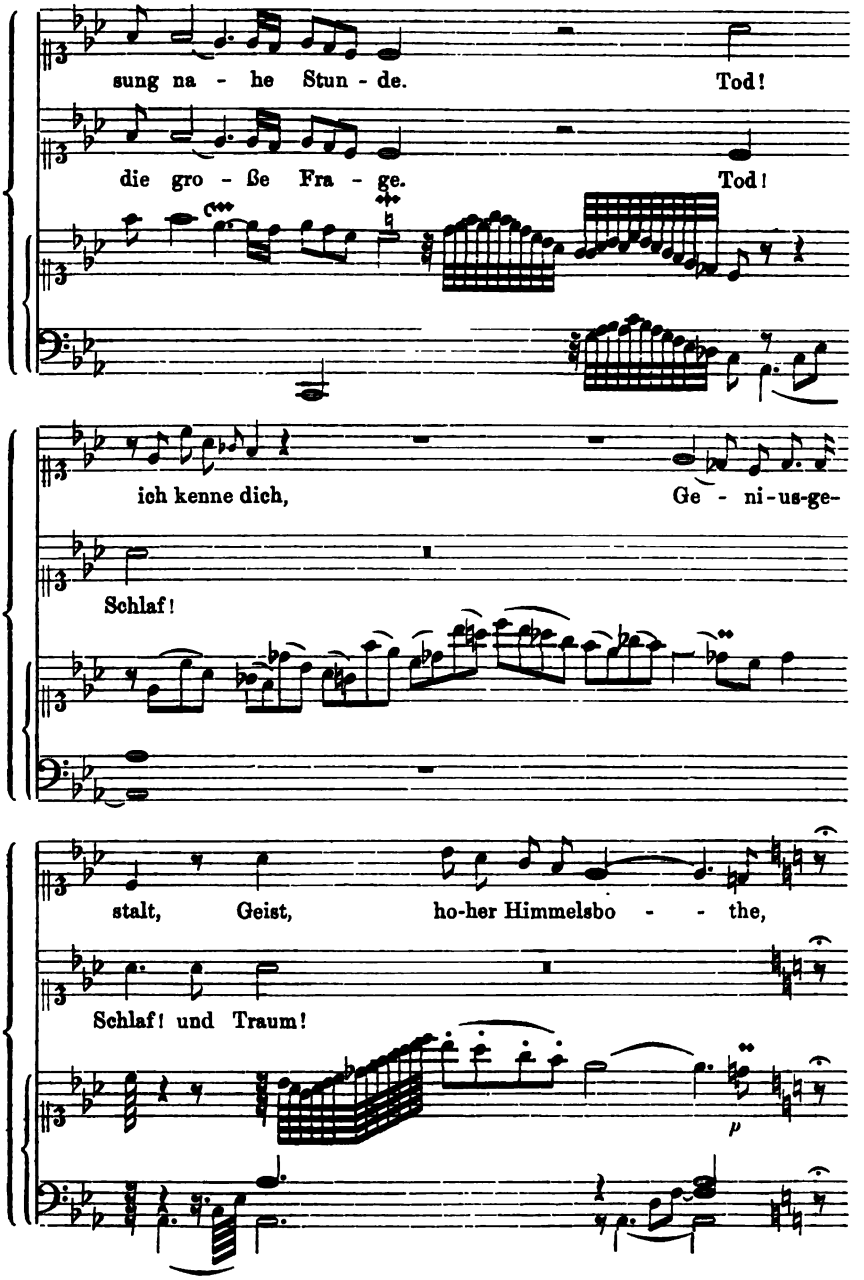
---

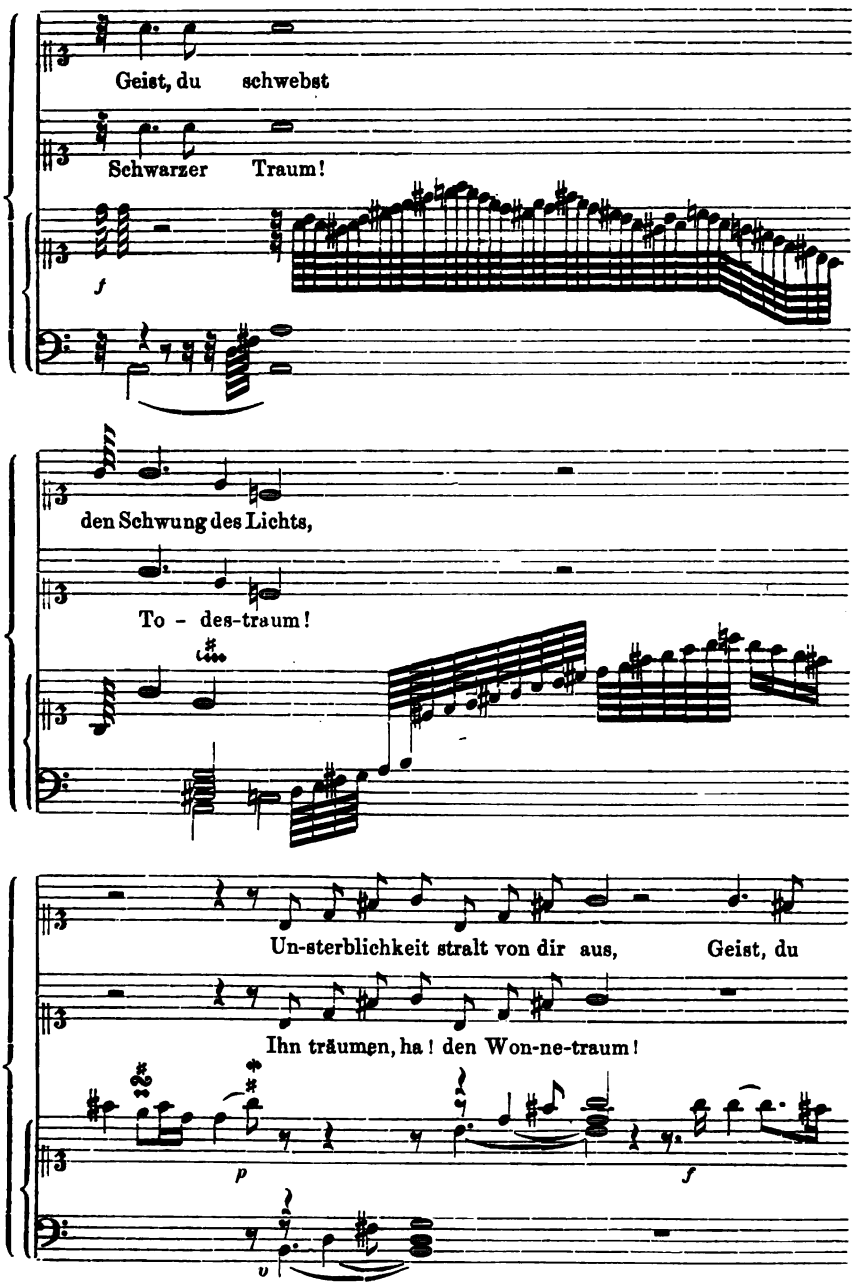
[1] *Flora.* Erste Sammlung. Enthaltend: Compositionen für Gesang und Klavier von Gräven, Gluck, Bach, Adolph Kunzen, F. L. Ae. Kunzen, Reichardt, Schwanenberger. Herausgegeben von *C. F. Cramer.* Kiel, bey dem Herausgeber, und Hamburg, in Commission bey der Hofmannischen Buchhandlung, 1787. (XXII und 76 Seiten obl. Folio.) S. XII—XIV.

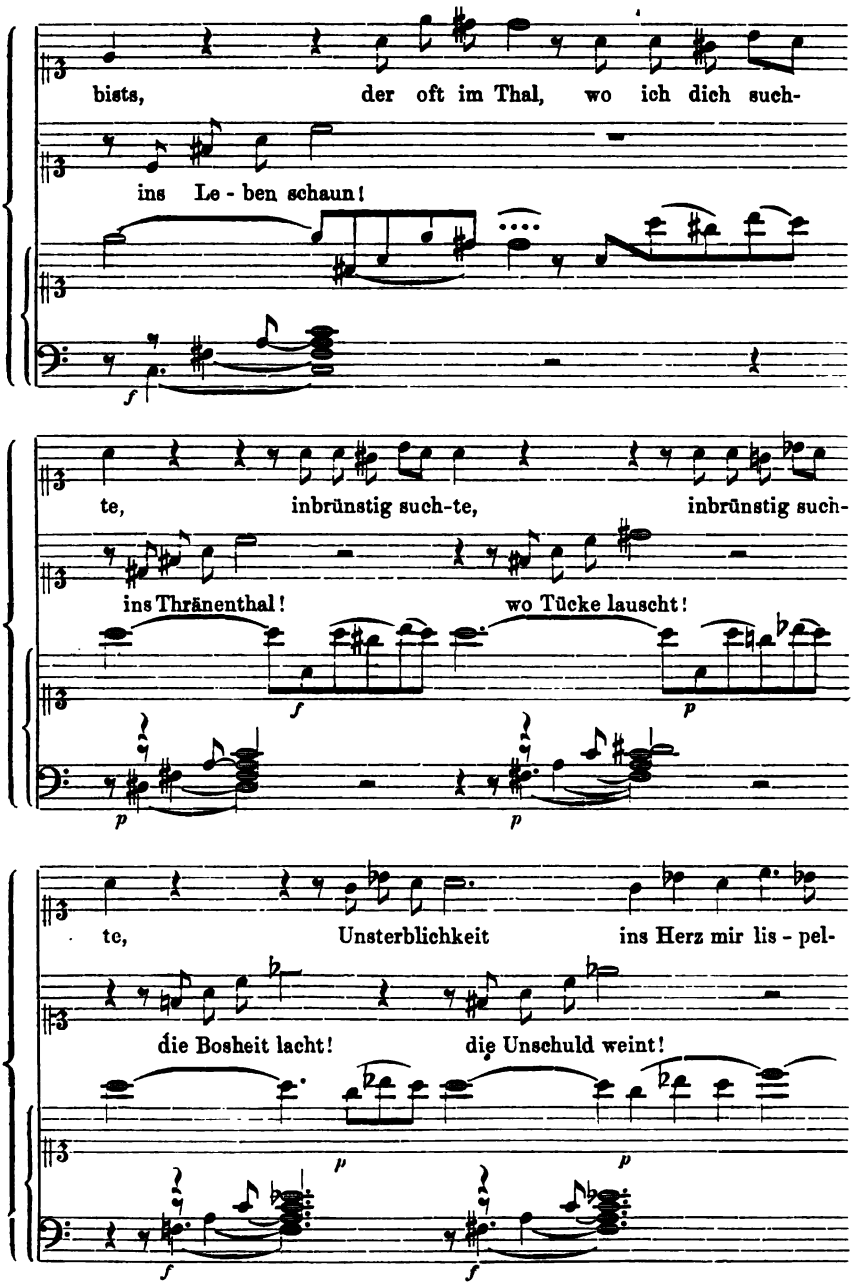
Phantasie von C. P. E. Bach,

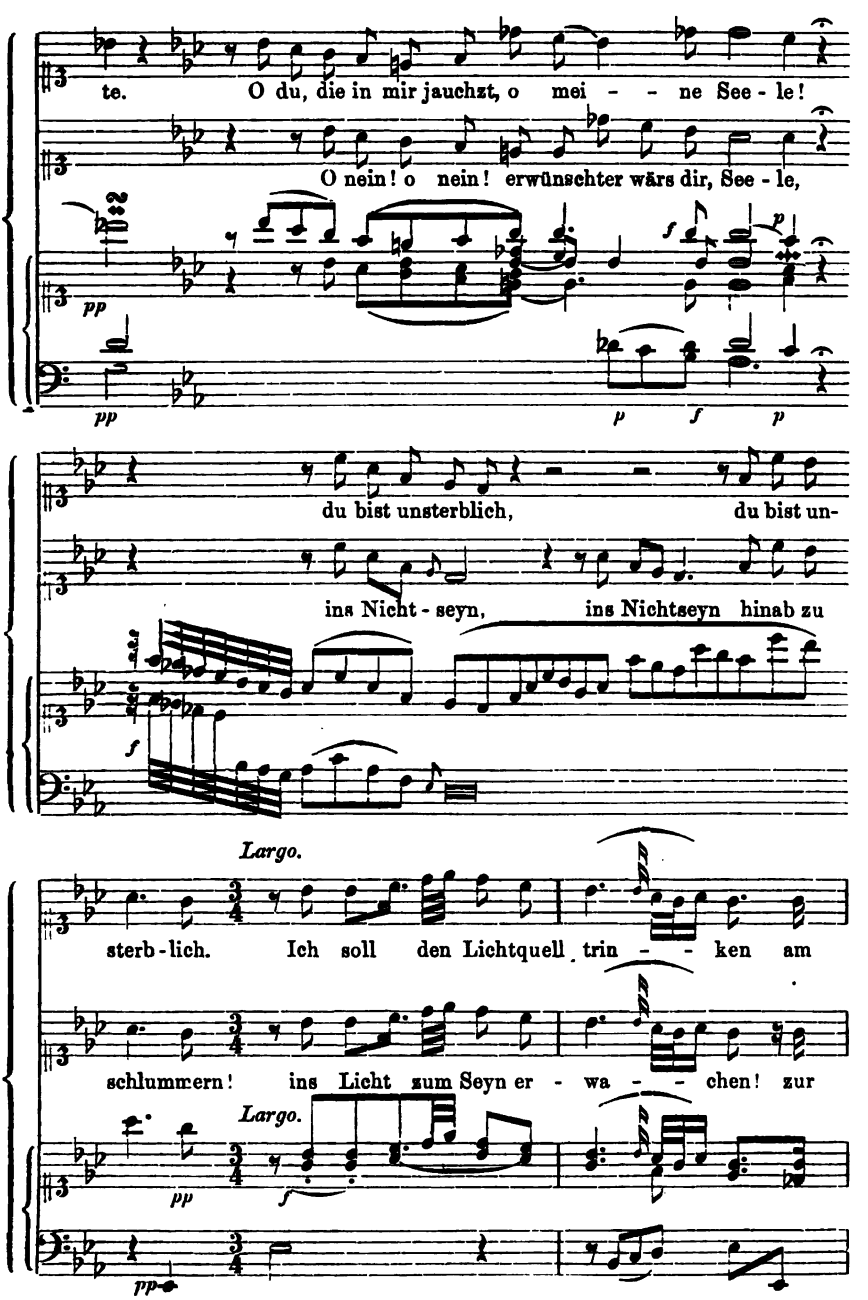
mit doppelt untergelegtem Text von Gerstenberg.

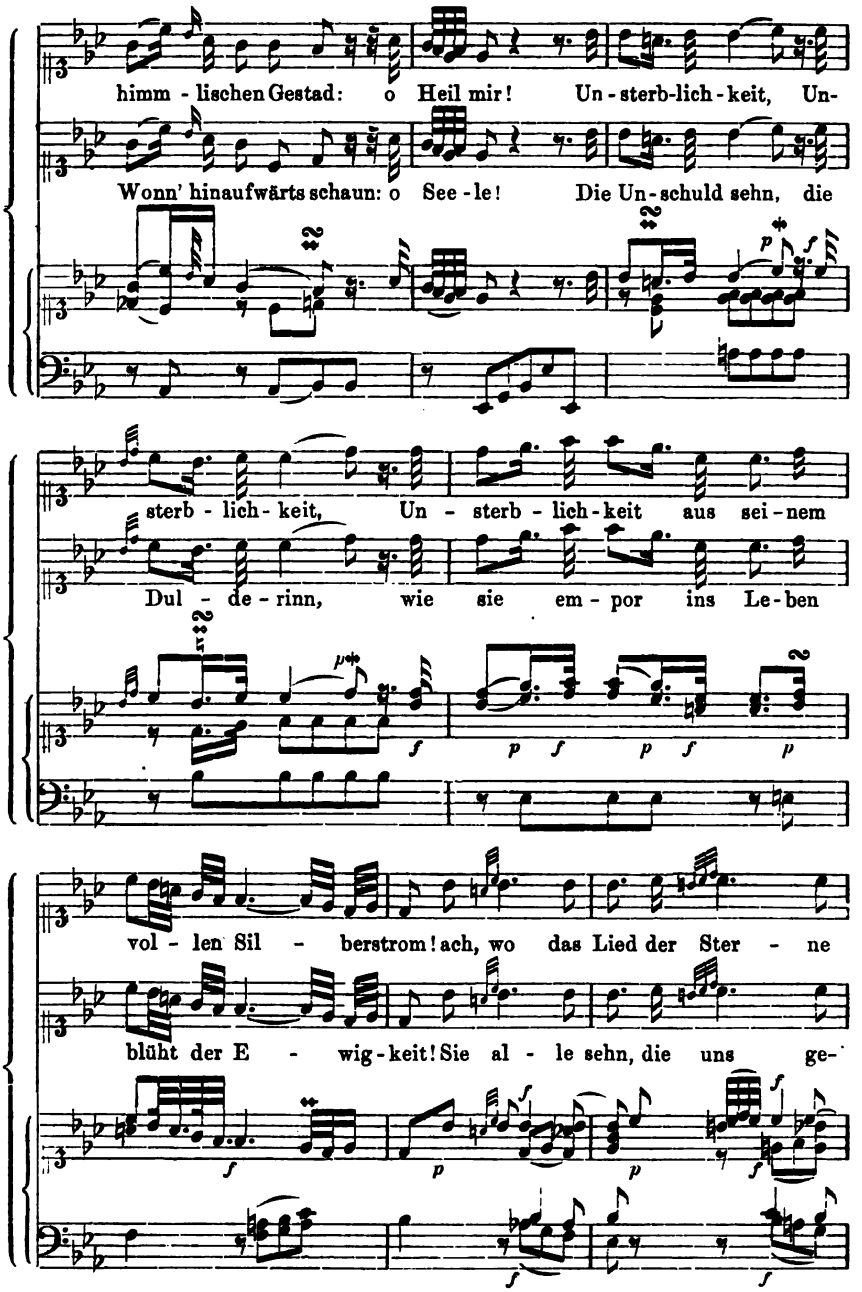


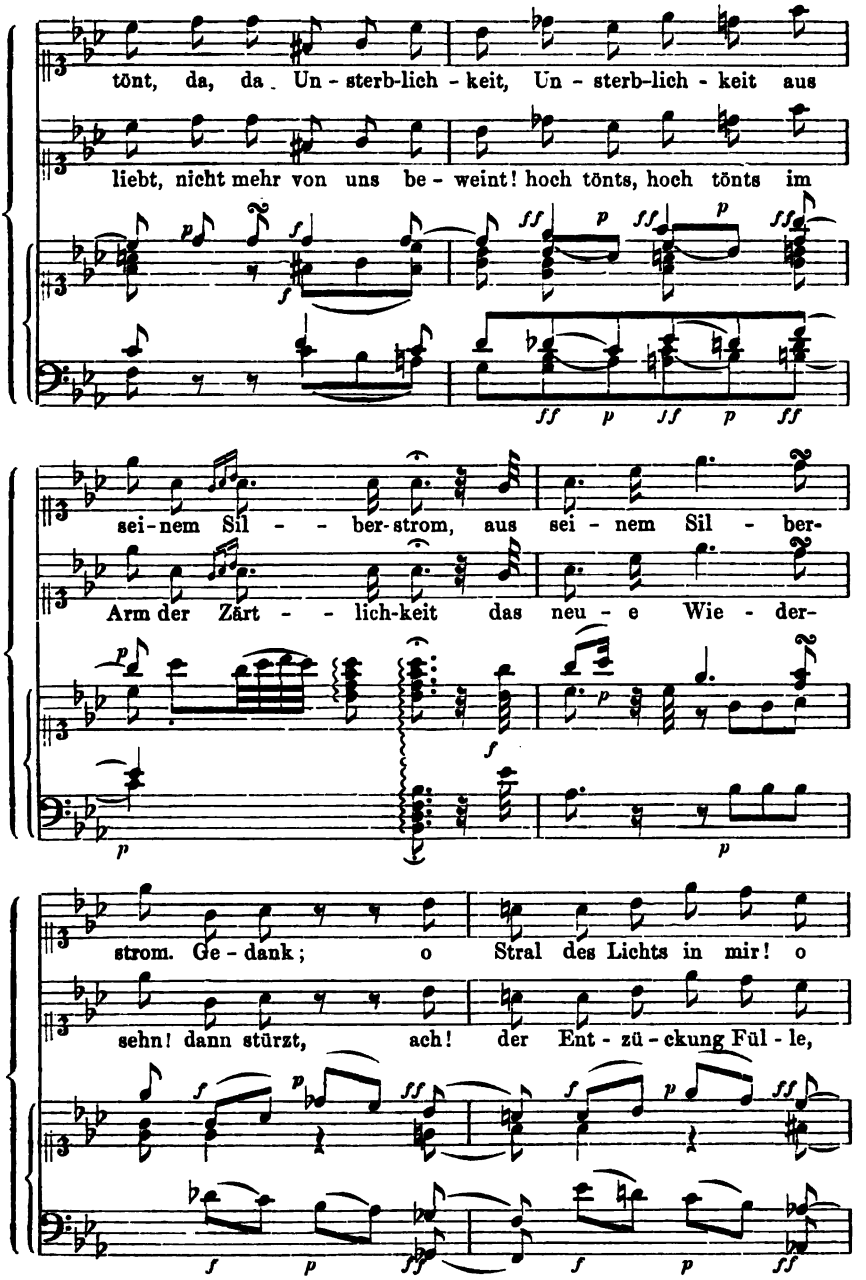

sung na - he Stun - de. Tod!
die gro - ße Fra - ge. Tod!
ich kenne dich, Ge - ni-us-ge-
Schlaf!
stalt, Geist, ho-her Himmelsbo - - the,
Schlaf! und Traum!
p

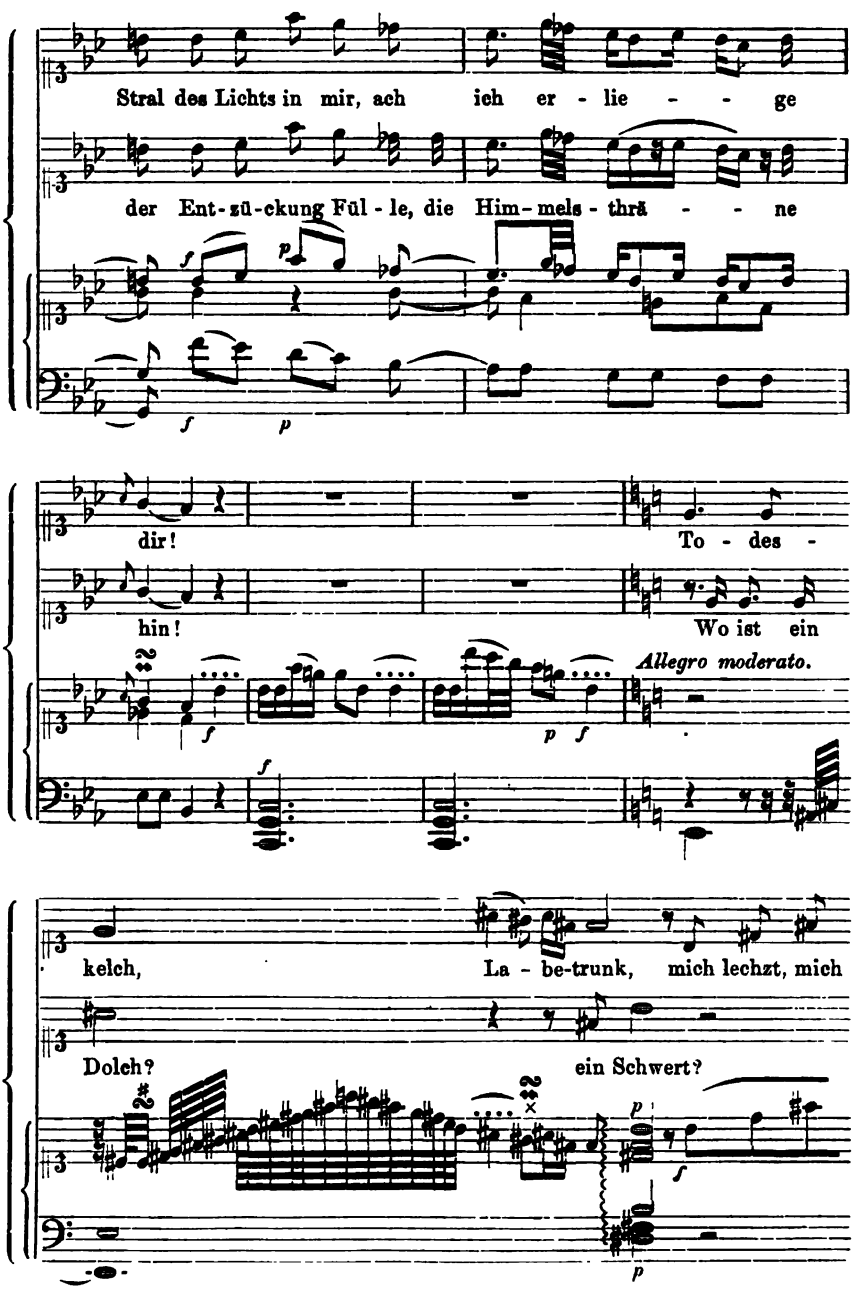

Geist, du schwebst
Schwarzer Traum!
f
den Schwung des Lichts,
To - des-traum!
Un-sterblichkeit stralt von dir aus, Geist, du
Ihn träumen, ha! den Won-ne-traum!
p
f

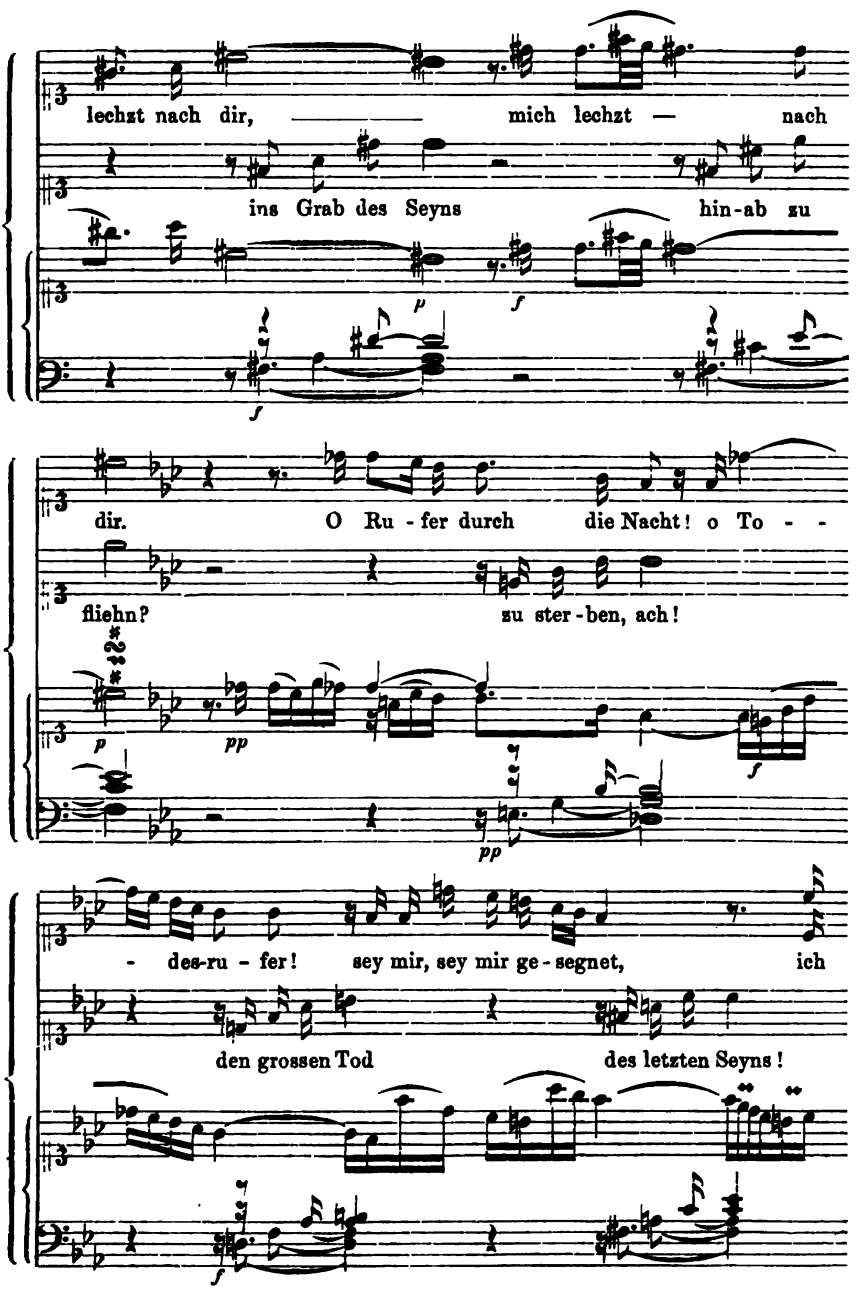

bists, der oft im Thal, wo ich dich such-
ins Le - ben schaun!
te, inbrünstig such-te, inbrünstig such-
ins Thränenthal! wo Tücke lauscht!
te, Unsterblichkeit ins Herz mir lis - pel-
die Bosheit lacht! die Unschuld weint!

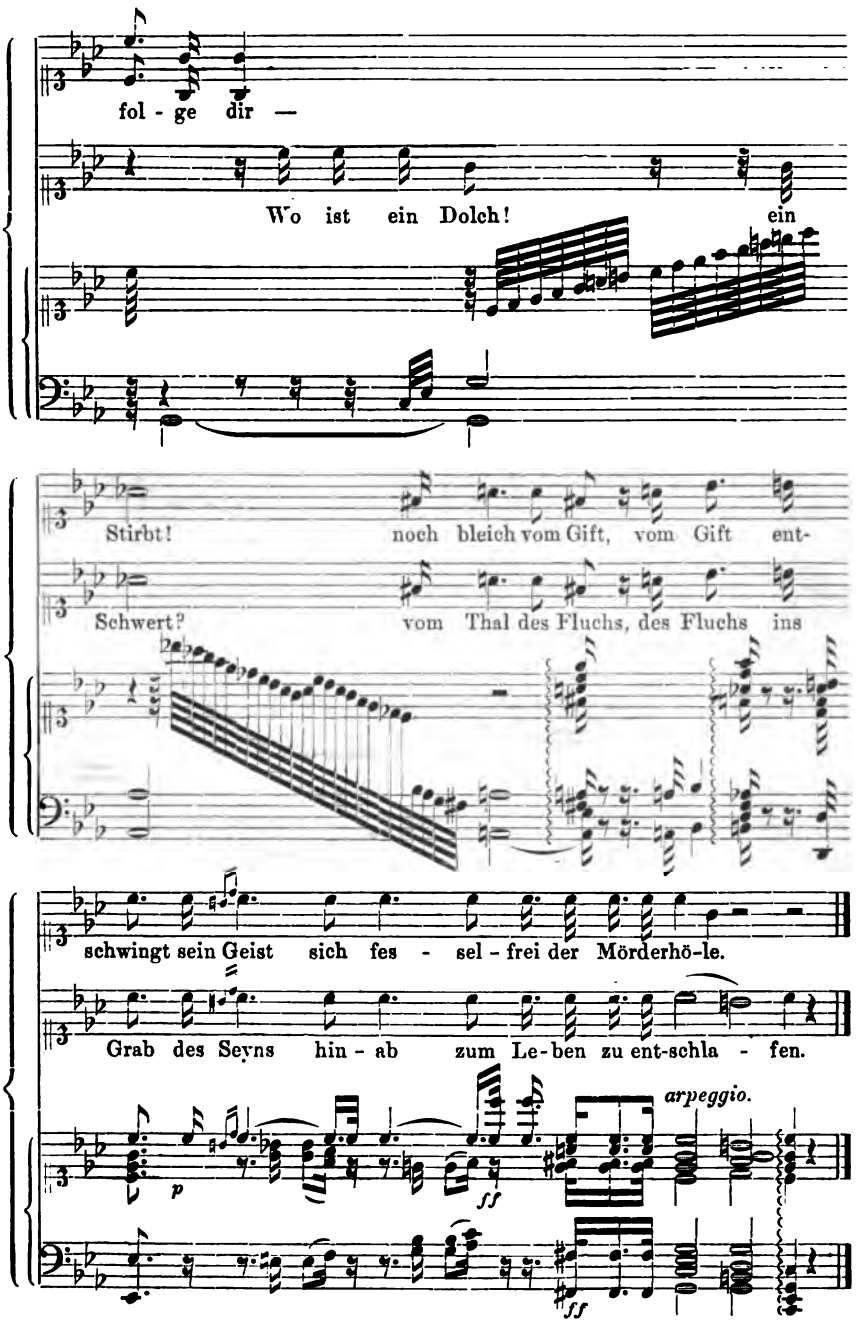

te. O du, die in mir jauchzt, o mei - - ne See - le!
O nein! o nein! erwünschter wärs dir, See - le,
pp
pp
p f p
du bist unsterblich, du bist un-
ins Nicht - seyn, ins Nichtseyn hinab zu
f
Largo.
sterb - lich. Ich soll den Lichtquell trin - - ken am
schlummern! ins Licht zum Seyn er - wa - - chen! zur
Largo.
pp
f
pp


himm - lischen Gestad: o Heil mir! Un - sterb-lich - keit, Un-
Wonn' hinaufwärts schaun: o See - le! Die Un - schuld sehn, die
sterb - lich - keit, Un - sterb - lich - keit aus sei - nem
Dul - de - rinn, wie sie em - por ins Le - ben
vol - len Sil - berstrom! ach, wo das Lied der Ster - ne
blüht der E - wig - keit! Sie al - le sehn, die uns ge-


tönt, da, da Un - sterb-lich - keit, Un - sterb-lich - keit aus
liebt, nicht mehr von uns be - weint! hoch tönts, hoch tönts im
sei-nem Sil - - ber-strom, aus sei - nem Sil - ber-
Arm der Zärt - - lich-keit das neu - e Wie - der-
strom. Ge - dank; o Stral des Lichts in mir! o
sehn! dann stürzt, ach! der Ent - zü - ckung Fül - le,


Stral des Lichts in mir, ach ich er - lie - - ge
der Ent-zü-ckung Fül - le, die Him-mels - thrä - - ne
dir!
To - des -
hin!
Wo ist ein
Allegro moderato.
kelch,
La - be-trunk, mich lechzt, mich
Dolch?
ein Schwert?


lechzt nach dir, mich lechzt — nach
ins Grab des Seyns hin-ab zu
dir. O Ru - fer durch die Nacht! o To - -
fliehn? zu ster - ben, ach!
- des-ru - fer! sey mir, sey mir ge - segnet, ich
den grossen Tod des letzten Seyns!


fol - ge dir —
Wo ist ein Dolch! ein
Stirbt! noch bleich vom Gift, vom Gift ent-
Schwert? vom Thal des Fluchs, des Fluchs ins
schwingt sein Geist sich fes - sel - frei der Mörderhö-le.
Grab des Seyns hin - ab zum Le-ben zu ent-schla - fen.
arpeggio.
p
ff
ff

Dieses merkwürdige Experiment war für alle Betheiligten nichts weniger als eine Spielerei; es war eine durchaus ernste Angelegenheit, und wie sehr sie darin Recht hatten, ist am besten dadurch bewiesen, daß wir es noch heute ebenso betrachten. Man kann sogar behaupten, erst jetzt sei die Zeit gekommen, derartige Versuche vom Standpunkte der Entwicklung der Musik aus zu verstehen und ihnen damit eine höhere Berechtigung zuzuschreiben; denn diejenige Wandlung in der Tonkunst, die damals, allseitig angebahnt, mit Macht hervortrat und bereits nach einigen Jahrzehnten die gesammte Musik beherrschte, ist jetzt zum Abschluß gekommen, nämlich zu jenem greifbaren Resultat, von welchem aus der ganze zurückgelegte Weg sich bequem übersehen läßt.

C. Ph. E. Bach starb am 14. December 1788, er hatte also noch das Vergnügen, Gerstenberg's Versuche nicht nur handschriftlich, sondern endlich auch in gedruckter Gestalt kennen zu lernen. Ohne Zweifel machten sie ihm Vergnügen, aber es wird uns nicht erzählt, daß er bei diesem Austifteln irgendwie sich betheiligt hätte. Solches konnte auch nicht wohl der Fall sein, denn ihn mußte das Unternehmen bei allem Interesse doch immer fremdartig berühren; aus zwei Gründen.

Zunächst verfuhr er selber ganz anders, wenn er Worte in Musik setzte. Hielt er doch in vokalen Neuerungen nicht einmal Schritt mit den Modernsten seiner Tage, einem Schulz, Mozart, Reichardt und Andern. Nun brachte Gerstenberg, der Dichter, hier Worte nicht eigentlich *in*, sondern vielmehr *unter* Musik, deren Töne er auf die Texte rhythmisch herab träufeln ließ — ein wunderliches Experiment für unsern Bach, welcher sich bewußt war, im Wesentlichen nach einer Weise zu arbeiten, die Cramer als „Sclaverei des Hergebrachten" betitelt.

Sodann konnte er nicht vergessen haben, wie seine „Fantasia" vor etwa dreißig Jahrer entstanden war. Sie entstand nicht als etwas unerhört Neues und Freies im Gegensatze zu einer vermeintlich streng formellen Kompositionsweise der früheren Zeit, sondern bildete sich aus dieser auf durchaus natürlichen Wegen, freilich nur unter den Händen eines genialen Künstlers. Das, was er aus dem Vaterhause mitbrachte, war die Grundlage seiner Virtuosität, aber seine eigentlichen Vorbilder fand er in Berlin. Hier waren besonders die Opern voll von jenen Sätzen, welche, wenn auch taktgemäß aufgezeichnet, doch in der Ausführung ganz frei verliefen, modulationsreich und ohne festen Halt nach Takt und Tonart. Hauptsächlich waren dies jene, in den Partituren als accompagnirte Recitative bezeichneten

Tummelplätze für die außerordentlichsten Leistungen der großen Sänger. Diese vokalen Feuerwerke, unter steter Betheiligung des Orchesters, waren denn auch zumeist die Nährquellen solcher Klavier-Phantasien; sie boten ihnen die scharfen Accente, die ausdrucksvollenTöne, die wuchtigen Harmonien, die bunten Figuren, die üppige und feine Modulation, alles frei, unerwartet, sprunghaft das Fernstliegende verbindend, wie ein Kind des Augenblicks erscheinend und auch am nächsten Tage bei einer andern Aufführung wieder anders gestaltet. Das waren Phantasien von einer so zu sagen körperlichen Wirklichkeit. Von diesen entlehnte er nicht die Form, die vielmehr in klaviermäßigem Gewande längst vorhanden und auch mit allen erdenklichen Freiheiten bereits vor Ph. E. Bach, ja bereits vor seinem Vater J. S. Bach[1]) durchgebildet war. Aber die nicht aus irgend einem Instrumenten-Spiel sich ergebenden Accente, das Nachdrückliche einzelner Töne, eine hart bis an die Grenze des Wortes geführte Deutlichkeit — alles das war hauptsächlich ein Widerschein gesanglicher Exclamationen, insofern fremdartigen Klanges auf demjenigen Instrumente, auf welchem es ertönte, und reizte daher zum Errathen der etwa zu Grunde liegenden Bedeutung. Bei der vokalen Atmosphäre, in welcher Bach's instrumentales Gebilde entstand, erscheint Gerstenberg's gesangliche Ausdeutung demnach in einem neuen Lichte, da sie gleichsam als eine Hervorhebung des ursprünglichen Impulses angesehen werden kann. Bach selber wird die Sache freilich etwas anders betrachtet und sich daran erinnert haben, daß die Sänger in jenen Tagen,, wo er empfängniß-freudig ihren erstaunlichen Kundgebungen lauschte, die Führer waren und nicht die Geführten, sobald sie zu Worte kamen. Auch konnte er Cramer sagen, daß derselbe, um sein Verlangen nach einer taktstrichlosen Musik zu befriedigen, nicht nöthig hatte, auf Neuerungen zu warten, welche ,,die Taktstriche und das willkürlich angenommene Joch, das sie mit sich führen", abwerfen würden, sondern daß dergleichen

[1] Wenn Gounod zu dem Cdur-Präludium im ersten Theil des Wohlt. Klaviers eine Gesangmelodie mit Ave Maria-Text schrieb, so ist das etwas ganz anderes, als Gerstenberg's Experiment. Gounod's Produkt ist bekanntlich populär geworden, — so sehr, daß die Violoncell-Melodie, welche er zu dem zweiten (Cmoll-)Präludium setzte, von einem findigen Londoner Verleger (Hopkinson) ebenfalls in ein Ave Maria verwandelt wurde, freilich ohne den gehofften klingenden Erfolg zu erzielen. Dagegen ist die Popularität des Cdur-Ave-Maria (im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen) eine so außerordentliche und Jahrzehnte hindurch sich gleich bleibende, daß dieses Musikstück dadurch ebenfalls einen Anspruch auf allgemeinere Bedeutung erlangt hat und charakteristisch bleiben wird für das Musikempfinden unserer Zeit. Dem singenden Publikum bieten die Verleger es in neun verschiedenen Ausgaben, und dem spielenden für alle möglichen Instrumente in dreiundzwanzig. Das sagt genug.

dort, wohin es gehört, von jeher gebräuchlich gewesen sei, früher sogar mehr als damals. Aber bei alledem muß nachdrücklich betont werden, daß Ph. E. Bach's Klavierkompositionen durchsetzt sind mit Zügen, welche das Wort zur Deutung herbei rufen. In dieser Hinsicht sind dieselben noch bei weitem nicht hinreichend untersucht und gewürdigt. Es ist das aber gerade diejenige Seite, mit welcher dieser große Künstler in die Zukunft hineinragt. Er war Lehrer und Vorbild der bedeutendsten Komponisten aus der jüngeren Generation seiner Tage, nicht bloß technisch nach Kunstform und Spielweise, sondern auch inhaltlich, denn das, was wir Poesie des Klavierspiels und der Klavierkomposition nennen, geht großentheils auf Philipp Emanuel Bach zurück.

Der musikalisch feinsinnige Gerstenberg wandte sich daher an den rechten Meister, an den einzigen in der That, der ihm damals eine solche Fülle von Anregungen gewähren konnte. Im übrigen ging er mit seinen Freunden eigne Wege, und sie fragten nicht darnach, ob das auch noch Bach's Wege waren. Die Neuerung, welche sie boten, konnte nicht vollständiger, die Umkehrung des bisherigen Verhältnisses nicht gründlicher sein. Die Instrumentalmusik war von jeher, wenn zu ihr gesungen wurde, gesangbegleitend gewesen; hier behandelte man sie nun als gesangerzeugend. Was sich daraus ergab, ist lehrreich: wir werden es einzeln aufzählen.

1. Wenn der Gesang auf solche Weise aus Instrumenten herausgeholt wird, so ist damit noch nicht gesagt, daß er ungesanglich, d. h. von der menschlichen Stimme schwer vorzutragen sein müßte, denn solches läßt sich durch eine sorgliche Melodisirung recht gut vermeiden, während mancher Vokalsatz, der auf dem normalen Wege der Komposition entstand, in den Singweisen eine instrumentale Factur erhalten hat. Durch aufmerksame rhythmische Verbindung von Worten und Tönen kann sogar eine sehr annehmbare musikalische Deklamation erzielt werden; freilich auch nichts weiter als musikalisch-malerische Deklamation oder Recitation: der eigentliche Gesang bleibt aus dem Spiele.

2. Das Ungesangliche, ja Gesangswidrige, welches mit diesem Verfahren unzertrennlich verknüpft ist, liegt in der Umkehrung des natürlichen Verhältnisses. Alles Gesungene ist hier gebunden an eine fremde Tonbewegung, nichts ist frei, nicht einmal die Deklamation. Einem solchen Zwange wird man sich nur unterwerfen, wenn etwas dafür einzutauschen ist, wodurch die angelegten Fesseln vergoldet werden. Indem man sich auf den Boden eines solchen Instrumentalstückes stellte, glaubte man gleichsam ein zauberhaftes Reich zu betreten, und in gewissem Sinne war dies auch der Fall.

Oder um deutlicher zu reden: Eine längst vorhandene Schwierigkeit liess sich auf diese Weise scheinbar am leichtesten heben. Bei der Entstehung der Oper war es einer der Hauptzwecke, den deklamatorischen oder recitativischen Gesang zur Geltung zu bringen, und seine Formung verursachte zugleich eine der größten Schwierigkeiten. Den treffenden Ton für das einzelne Wort, auch für eine zusammen hängende Reihe von Sätzen fand man schon, aber unendlich schwer wurde es, unter Bewahrung des recitativischen Charakters eine Gesammtform zu gewinnen, welche eine gesättigte musikalische Einheit darstellte. Die meisten Scenen dieser Art in den früheren Opern, soweit sie sich über das bloße Secco-Recitativ erhoben, waren mehr oder weniger formlos. Nimmt man nun einen Instrumentalsatz, der musikalisch ebenso reich wie einheitlich gestaltet ist, und fügt in diesen die Wort-Accente ein, so ergiebt sich unzweifelhaft ein Gebilde, welches das enthält, was den meisten seiner Vorgänger fehlte — eine musikalische oder stimmungsvolle Einheit.

3. Was aufgegeben werden mußte, um letztere zu erlangen, wurde gering geachtet, weil das dafür Gewonnene gerade das Erstrebte war. Man wollte Deklamation, aber eine solche, die von einer selbständigen bedeutungsvollen Musik getragen und gleichsam verklärt wurde. Ohne daß die Betheiligten sich völlig klar darüber geworden wären, war ihre Tendenz auf scenische Vorgänge gerichtet, auf Bühnen- oder dramatische Musik; denn für gewöhnlichen Gesang blieb das Experiment fruchtlos, aber für die musikalische Bühne war es ein Fingerzeig von großer Bedeutung. Cramer's Worte, nach welchen Gerstenberg's »excentrischer Versuch eine Wünschelruthe sein« möge, »manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähn, indem er durch die That selbst beweist, was für ganz andere Effekte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik resultiren können, als bei der bisherigen, in eigensinnige Formen und Rhythmen eingezwängten möglich« sei — diese enthusiastischen Ausdrücke müssen wir heute ansehen als eine Ahnung des Zukünftigen, als prophetischen Hinweis auf das, was später in verschiedenen Formen und zu verschiedenen Zeiten verwirklicht wurde. Deßhalb sagte ich vorhin (S. 15), daß dieses Gerstenberg-Cramer'sche Wagniß erst von unserm heutigen Standpunkte aus recht gewürdigt werden könne.

4. Es waren die namentlich durch Rousseau und Gluck angeregten Gedanken und Wünsche, welche diejenigen Männer bewegten, die wir hier am Werke sehen. Sie trugen nun diese Gedanken weiter, sie machten eine Anwendung davon, an welche die ersten Urheber noch nicht gedacht hatten. Das gesungene Wort sollte

nicht bloß durch eine ausdrucksvolle Begleitung getragen werden, sondern es sollte in seinen Tönen aus dem, was die Instrumente sagten, geradezu hervorgehen: dies war das Neue in dem hier besprochenen Verfahren.

5. Nun begnügte sich Gerstenberg nicht mit einer einzigen Gesangmelodie, sondern er brachte aus der gewählten Instrumental-Unterlage zwei verschiedene Melodien, oder vielmehr einen Gesang zu zwei verschiedenen Worten zu Stande. Die Meinung dabei war, erkennen zu lassen, welch ein vielseitiger Reichthum in einer rechten Instrumentalmusik vorhanden sei; und die enthusiastischen Freunde erkannten das auch wirklich. Aber lehrte der doppelte Text zu denselben, nur deklamatorisch verschieden geformten Tönen nicht noch etwas anderes?

Was gleich gut auf verschiedene Worte paßt, muß seiner Natur nach mehrdeutig sein. Was mehrdeutig ist, kann nichts Bestimmtes ausdrücken. Was aber in erster Linie mit Rücksicht auf deutlichen und entschiedenen Ausdruck gewählt ist, das erfordert vor allem Bestimmtheit, denn davon hängt alles weitere ab. Der Hauptzweck, zu dessen Gunsten die frühere Gesangsform aufgegeben und eine gesanglich formlose Deklamation an ihre Stelle gesetzt wurde, konnte daher nicht erreicht werden; denn wo mehrere Texte möglich sind — und möglich sind hier nicht nur die beiden Gerstenberg'schen, sondern noch zehn andere —, da hebt der eine den andern auf. Der Fehlschluß, den man machte hinsichtlich des zu erzielenden Ausdrucks, lässt sich hieraus deutlich erkennen.

6. Da war also der Preis, welcher gezahlt werden mußte, ein zu hoher. Dieser Preis besteht nicht bloß in der rein gesanglichen Melodie als solcher; er begreift noch etwas mehr in sich, nämlich die höhere Gesangskunst überhaupt. Mit dieser ist es schlechterdings vorbei, wenn das hier dargelegte Verfahren zum Princip erhoben wird. Ein Sänger von guter Schule wird Gerstenberg's Deklamationen natürlich besser vortragen, als ein Stümper; aber singen lernen oder durch die Ausführung solcher Musik eine gesangliche Vollkommenheit erreichen kann man nicht mehr. In dieser Hinsicht ist Natur in Unnatur verwandelt. Es ist das Recht des Gesanges, zu herrschen sowie er auftritt. Verbirgt er sich zeitweilig in dem Helldunkel der Begleitung, so geschieht es mit bewußter Absicht, um einen bestimmten Ausdruck zu erreichen, nicht aber in Abhängigkeit von einer fremden, instrumentalen Tonbewegung. Das Lebenselement des Gesangsorganes, in welchem dieses athmet und gedeiht, ist die zusammen hängende Modulation, nicht zusammen hängend durch irgend welche akkordliche Harmonie, sondern rein

melodisch ohne alle Rücksicht auf harmonische Stützen. Die hauptsächlichsten Solo-Instrumente besitzen dasselbe Privilegium, aber die Singstimme geht ihnen hierin weit voran. Es ist ihr eigenstes Reich, mit dessen Einbuße sie den Halt und allen Anspruch auf Selbstständigkeit verliert, denn das hier Preisgegebene kann sie bei ihrem begrenzten Tongebiete und der vergleichungsweise nur mäßigen Kraftentfaltung nirgends wieder einbringen. So lange daher noch Gesang in höherer Vollkommenheit besteht und etwas gilt, wird man derartige Experimente als unberechtigt abweisen.

Es bleibt ihnen also nur die eine, bereits oben unter 2 bis 4 geschilderte Position, nach welcher das Instrumentalbild ein bequemes Mittel abgiebt, der Scene einen gewissen musikalischen Gesammtton zu verleihen. Und zu einem solchen Zwecke war bewußt oder unbewußt der ganze Versuch auch unternommen.

Dies führt uns nun direkt in unsre Gegenwart, denn das, was bei Gerstenberg so zu sagen nur erst »Gleichniß« war, ist jetzt »Ereigniß« geworden, um mit Goethe zu reden. Die musikalische Scene wird in der heutigen Musik, namentlich in der Opernmusik, gestaltet durch eine Instrumental-Bewegung, in welche die Personen möglichst deutlich und nachdrücklich hinein singen oder intervallmäßig hinein sprechen — beide Ausdrücke sind hier gleichbedeutend. Wir erhalten dadurch einen ununterbrochenen musikalischen Fortgang und hierin die Möglichkeit, ganze große Scenen, ja im weiteren Verfolg ganze Werke und sogar ganze Cyclen von verschiedenen Werken insoweit einheitlich zu verknüpfen. Die hiermit gegebenen Mittel des musikalischen Ausdruckes oder der musikalischen Gestaltung sind auch besonders von Rich. Wagner bereits vollständig benutzt, weil bei ihm die Musik der Instrumente nicht nur die Scene in ihren mannigfachen dramatischen und decorativen Wechseln illustrirt, sondern auch die auftretenden Personen mit möglichst bezeichnenden musikalischen Motiven durch's Leben leitet. Das alles ist konsequent entwickelt, sowohl ideell aus dem Grundgedanken der Sache wie auch historisch aus einer musikalischen Richtung oder Bewegung, von welcher wir in dem oben mitgetheilten Beispiel einen der ersten Anfänge erblicken. Deßhalb konnte daraus auch ein Ganzes entstehen von erprobter Gesammtwirkung, angesichts dessen es nicht richtig ist, einzelne Theile aus jenem Ganzen heraus zu heben und für sich zu kritisiren, worin die Opponenten Wagner's es hauptsächlich versehen haben.

Vielleicht wird von Einigen bezweifelt, daß dem Experimente Gerstenberg's eine so weitreichende Bedeutung beigelegt werden könne, wie hier geschehen ist, weil es sich dabei doch nur um ein

entlehntes Musikstück handle. Aber solche Bedenken sind ohne Grund. Denn nicht darum handelt es sich hier, ob das Musikstück von einem Andern erborgt oder ob es ein selbst komponirtes sei, sondern lediglich darum, daß es eine *instrumentale* Komposition darstellt, in welche nun auf eine pathetische Art hinein gesungen wird. Es handelt sich darum, einen gemeinsamen Instrumentalgrund und damit einen Gesammtton für ein ganzes Werk zu gewinnen, sei es auch noch so umfassend. Und könnte solches geschehen durch Anschluß an eine bereits vorhandene Musik, so würde das in der Sache keinen Unterschied machen. Gewissermaßen läßt sich hier derjenige Tonsetzer als Beispiel anführen, welcher zur Zeit auf diesem Gebiete tonangebend ist. Im »Fliegenden Holländer« hat es mir schon vor beinahe vierzig Jahren und seither immer wieder ein besonderes Vergnügen gemacht, bei jenen Stellen zu verweilen, die wie Theile einer Beethoven'schen Symphonie klingen, nicht etwa durch Entlehnung der Motive, sondern in der Stimmung, Entwicklung, Fortbewegung und im Ausdruck. Wagner hat auch immer betont, seine Musik sei aus der Beethoven'schen geschöpft und nach dieser gebildet, was unbedingt richtig ist. Man hat es zwar bestritten durch den Hinweis auf seine Abhängigkeit von Weber, Bellini, Meyerbeer und Anderen, aber mit Unrecht, denn diese Abhängigkeit betrifft außer Bühnen-Effekten nur die Bildung der Cantilene, die von Hause aus schwach bei ihm war. Aber sein musikalischer Lebensquell, oder das Arsenal, aus welchem er seine Waffen holte, war und blieb Beethoven, ohne den sein Musikdrama niemals das geworden wäre, was es wurde. Es ist daher auch keine Übertreibung, zu sagen, daß, nachdem Beethoven's Musik die bewegende Macht der Zeit geworden war, eine Weiterführung und Neubildung auf Grund derselben, wie wir sie in Wagner erhalten haben, unter günstigen Verhältnissen über kurz oder lang erfolgen mußte, daß also die Erscheinung Beethoven's diejenige von Wagner mit geschichtlicher Nothwendigkeit hervor gerufen hat. Nur um dieses recht stark zu betonen, sage ich, Beethoven's Verhältniß zu Wagner sei dem von Philipp Emanuel Bach zu Gerstenberg gleich, insofern beide instrumentale Vorlagen lieferten von einem so vollen und eigenthümlichen musikalischen Gehalte, daß dadurch eine programmartige Ausdeutung nahe gelegt und die Möglichkeit geboten wurde, in sie hinein zu singen, zu dichten, zu declamiren und zu dramatisiren. Gegen die Möglichkeiten aber, welche sich in dieser Hinsicht bei Beethoven finden, ist das von Bach Gegebene winzig zu nennen, denn sehr leicht ließen sich Beethoven'sche Instrumentalstücke in ganze Scenen und Handlungen umsetzen. Hätte Wagner passenden Ortes solche

Symphonieklänge direkt benutzt, so würde das zwar seiner Originalität Abbruch gethan, im übrigen aber die hier besprochene Sache in nichts geändert haben. Er konnte freilich so etwas nie unternehmen, da sein Verhältniß zu Beethoven kein handwerksmäßiges war, sondern ein künstlerisches, ein ideales, welches sich in selbständigen Bildungen aussprach, wie es bei den vielfach erweiterten und komplicirten Mitteln, die ihm nöthig waren, der Fall sein mußte. Aber um die Sache in ihrem genetischen und technischen Verhältniß recht deutlich zu machen, wäre zu wünschen, daß sich auch für Beethoven ein Gerstenberg fände, der Symphoniesätze von ihm in Handlung umdichtete, dabei die charakteristischen Themen in personelle Leitmotive verwandelte, Leid und Freude, Jubel und Wehklage von Einzelnen wie von Mengen erschallen ließe mit Aktionen von größter Mannigfaltigkeit und im Finale zugleich von einer so herzbrechenden Gewalt, daß vielleicht nur noch das jüngste Gericht als letztmögliche Steigerung übrig bliebe.

Man fragt vielleicht, warum hier statt Wagner nicht ein anderer Komponist zum Vergleich herbei gezogen sei, etwa Schubert, dessen Gesang offenbar in Beethoven's Musik das Heimathsrecht besitzt und der auch zu dem Bach-Gerstenberg'schen Gesangstück formverwandte Beispiele liefern könnte. Aber darauf kam es hier nicht an, sondern die Absicht war nur, in möglichst gerader und langer Linie die Entwicklung zu zeigen, und da haben wir keinen bessern, als Wagner. Er hat die Konsequenzen, welche nun einmal zur Entwicklung standen, am kühnsten oder wenn man will, am rücksichtslosesten gezogen; an eine bisher nicht in dem Maße stattgefundene »dithyrambische Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik«, um Cramer's treffenden Ausdruck zu gebrauchen, hat er fest geglaubt und die »Wünschelruthe« zur Hand genommen, um »manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen« und »durch die That« zu beweisen, daß »noch ganz andre Effekte« dadurch gewonnen werden. Auch erblickt er mit Cramer die »bisherigen« Musikweisen »in eigensinnige Formen und Rhythmen eingezwängt.« Und an seinem in Begeisterung gebornen Werke hat sich dann auch wieder der Enthusiasmus der Zeitgenossen entzündet. Alles das ist ein begreiflicher und in dieser Art nothwendiger Vorgang. Wagner ist daher für uns hier der rechte Mann.

Halten wir nun den formlos-dithyrambischen oder pathetisch-deklamatorischen Gesang noch im allgemeinen gegen die ältere formell geschlossene Weise, — nicht in erschöpfender Betrachtung, sondern nur leichthin vergleichend —, so leitet der erstere seine Berechtigung hauptsächlich daraus her, daß er in nachdrücklicherer

Betonung dem Dichterworte folgen und dadurch einen bestimmteren, mehr persönlich charakteristischen Ausdruck erreichen könne. Der Beifall, den diese Weise seit geraumer Zeit findet, scheint so etwas auch zu bestätigen. Dennoch liegt eine gewisse Täuschung zu Grunde.

Diejenige Weise und Stufe des Gesanges, welche wesentlich als dramatische Declamation oder malerische Betonung anzusehen ist, besitzt verhältnißmäßig die geringste Mannigfaltigkeit. Ihre musikalischen Mittel müssen bei dem Ausdruck verschiedener Worte wesentlich die gleichen bleiben, und was sich gleicht, das ist insofern mehrdeutig (s. S. 19). Wie demonstrativ das Dichterwort auch betont werde, wie vernehmlich es dadurch den Hörern in die Ohren dringe, musikalisch ist ihnen nichts Besonderes damit gesagt, denn mit demselben Recht und derselben Deutlichkeit wird bei andern Worten derselbe Tonapparat in Bewegung gesetzt. Nur in den Instrumenten spinnt sich ein musikalisches Gewebe fort. Wo aber die Handlung oder die Bühnen-Situation eine solche ist, daß kein fesselndes Gewebe entstehen kann und dennoch eine breitere Wort-Darlegung stattfindet, da haben wir jene musikalischen Oeden, die den Werken dieser Art ein früheres Ende bereiten werden, als sonst der Fall sein würde. Wie leicht wäre über solche öde Strecken hinweg zu kommen, wenn man sie nicht deklamatorisch durchschreiten, sondern mit Hülfe eines »in eigensinnige Formen und Rhythmen eingezwängten« Gesanges überfliegen wollte! In der Kunst oder auf dem Gebiete des Idealen hängt das Bestimmtere des Ausdrucks immer an dem Grade der künstlerischen Gestaltung und steigt oder fällt mit diesem. Je selbständiger, je vollendeter und insofern allgemein gültiger ein Gesang sich gestaltet, desto geeigneter wird er für einen ganz bestimmten Ausdruck, der damit zugleich ein Idealausdruck geworden ist. Auf diese Weise einen sich zwei anscheinend divergirende, in der praktischen Musik auch oft genug auseinander strebende Theile: ideale Allgemeingültigkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks. —

Weiter wollen wir diese Betrachtungen hier nicht fortsetzen, da sie wegen der Rücksichtnahme auf einen einzelnen Fall auch bei der größten Ausführlichkeit doch immer mehr oder weniger einseitig bleiben müssen. Aber zum Schlusse soll noch das angefügt werden, was Gerstenberg und Bach in Bezug auf den oben behandelten Gegenstand äußern.

Gerstenberg veröffentlichte im Jahre 1770 im zweiten Bande der »Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur« einen größeren

Aufsatz »Ueber Recitativ und Arie in der italienischen Sing-Komposition«. Die Tendenz desselben ist aus den vier Fragen ersichtlich, welche er an die Spitze seiner Abhandlung stellt. Sie lauten:

»1. Ob nicht die Natur des Gesanges darin bestehe, daß er die Worte, deren er sich als Zeichen bedient, in Tongemälde der Empfindung verwandelt;

2. Ob nicht hieraus folge, daß Deklamation in keinerlei Bedeutung Gesang heißen könne, so lange sie ihre Worte nur als Zeichen, und nicht als solche Gemälde vorträgt:

3. Ob nicht also auch das Recitativ, welches seine Grundsätze aus der Deklamation herleitet, von einer ganz andern Natur, als der Gesang sei. Und wenn alles das folgt:

4. Ob in Werken, die eigentlich darauf angelegt sind, daß sie eine Welt nachahmen, wo Alles durch Gesang ausgedrückt wird, so heterogene Theile, als Recitativ und Arie, nicht eine schlechte Komposition geben?«[1]

Mit der Deklamation, die »ihre Worte nur als Zeichen vorträgt«, meint er die zu seiner Zeit aufgekommene melodramatische Behandlung; diese verwirft er. Bach war ebenfalls gegen das Melodram. Wenn man bedenkt, daß Gerstenberg dies um 1770 schrieb, wo Gluck in Norddeutschland noch unbekannt war, und daß er mit seiner Forderung von »Tongemälden der Empfindung«, unter Beseitigung von »Recitativ und Arie«, über das Melodram hinweg weit in die Zukunft blickte, so muß man ihn als einen der frühesten und zugleich selbständigsten Zeugen für eine beginnende neue Richtung ansehen. Und daß dieser sich bildende neue Glaube mehr ein theoretisch-poetischer, als ein musikalischer war, kann Gerstenberg ebenfalls bezeugen.

C. Ph. E. Bach veröffentlichte seine »Fantasia«, wie schon erwähnt, als Übungsstück zum ersten Theil seiner Klavierschule. War er, wie Cramer bedauernd äußert, »mit Commentarien zu sparsam«, so werden wir das um so mehr mit Interesse lesen, was er als Komponist selber über sein Produkt zu sagen hat. Er schreibt: »Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, *alleine* vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan; Ich habe hiervon in dem letzten Probe-

[1] *Gerstenbergs* Vermischte Schriften in drei Bänden. (Altona 1815—1816.) III, 353—354.

Stück eine kleine Anleitung entworfen. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tact vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Gantzen betrift; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tactes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesetzte Moderato überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfalls durch die blosse Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantasiren ohne Tact scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art eine Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tact, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerckstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.« (Versuch, erster Theil, S. 109—110 der 2. Auflage von 1759.)

Das ist anscheinend rein technisch und didaktisch gehalten, überschreitet nirgends eine fachmusikalische Grenze, zeigt also, daß der Autor in seiner engeren Heimath auskömmlichen Raum fand. und gewährt dennoch einer freien Auslegung den weitesten Spielraum. So verfährt ein Künstler, bei welchem Geist und Maßhalten im Gleichgewicht stehen. Die »gute musikalische Seele« war seine bewegende Kraft, und wo diese waltet, da gedeiht Kunstwürdiges in allen Formen und Weisen.

Philipp Emanuel Bach mußte begreiflicher Weise etwas zurück treten, nachdem sein großer Vater in neuerer Zeit so glänzend hervor kam. Aber er ist dabei allzu sehr in den Hintergrund gedrängt, und es wäre ein schöner Erfolg dieses kleinen Aufsatzes, wenn derselbe dazu beitragen könnte, die Aufmerksamkeit auch wieder mehr auf Sebastian's geistreichen Sohn hin zu lenken.

Gluck und Calsabigi.

Von

Heinrich Welti.

Gluck oder Calsabigi? Wer von den beiden war es, der die ersten Anregungen zu »*Orfeo ed Euridice*« gab und die charakteristischen Grundzüge der neuen Opernschöpfung feststellte?

Mit dieser ebenso schwierigen als wichtigen Frage sollten naturgemäß alle Biographen Gluck's beginnen, wenn sie sich anschicken, das große Kapitel von den Anfängen der sogenannten Opernreformation zu schreiben. Daß der verdiente Anton Schmid, der einzige unter den vielen Gluckbiographen, der sich um eine quellenmäßige Erforschung dieses Künstlerlebens bemühte, das nicht gethan hat, liegt sowohl an der ihm eigenen, heute veralteten Auffassung der Pflichten eines Geschichtsforschers, als im Besondern an den außerordentlichen Hindernissen, die sich der Lösung gerade dieser Streitfrage entgegenstellen.

Der schriftliche Nachlaß Gluck's ging bekanntlich zum größten Theil bei einem Brande seines Hauses in Flammen auf; ob und wo sich die Papiere seines Textdichters erhalten haben, ist unbekannt und, bei dem unstäten Leben Calsabigi's, schwer zu ermitteln. Man kann also kaum hoffen, daß es gelingen werde, für die Darstellung des Verhältnisses zwischen Dichter und Tonsetzer eine völlig sichere Grundlage zu gewinnen. Dagegen läßt sich aus gedruckten, bisher theils übersehenen, theils nicht genügend ausgebeuteten Quellen eine Reihe von Schlüssen ziehen, die wohl geeignet sind, einen etwas deutlicheren Begriff von den fraglichen Dingen zu geben. Als ein wenn auch nothdürftiger Ersatz für die zur Zeit fehlenden authentischen Urkunden dürfen sie sowohl auf Beachtung als auf Nachsicht hoffen.

Es liegen zwei wichtige Aussagen über das Verhältniß der beiden Männer zueinander und zur Opernreform vor; die eine von Gluck,

die andere von Calsabigi, aber beide aus einer späteren Zeit als der ihres gemeinschaftlichen Schaffens. Trotzdem kann der Bericht Gluck's als durchaus sachgemäßes und entscheidendes Zeugniß gelten, denn er ist zweifelsohne aus freien Stücken und ohne alle Nebenabsichten erstattet. Er findet sich in einem Briefe des Tondichters an den Herausgeber des »*Mercure de France*« und lautet[1]. »*Je me ferois encore un reproche plus sensible si je consentois à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative: c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite; et si ma musique a eu quelqu' éclat je crois devoir reconnoître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. Cet auteur plein de génie et de talent, a suivi une route peu connue des Italiens dans ses poëmes d'Orphée, d'Alceste, et de Pâris. Ces ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante. Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poëte n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et lanyuissantes.....*« Mit diesen, stellenweise an die Sprache seiner berühmten Vorreden anklingenden Worten, welche 1773 im Februarstücke des französischen Mercurs zu allgemeiner Kenntniß gebracht wurden, gesteht Gluck seinem Textdichter unumwunden das Hauptverdienst an der Reformation der Oper zu. Er bestätigt damit nur, was er in Bezug auf Alceste schon im Jahre 1769, in der Vorrede zur Partitur dieser Oper gesagt hatte, als er ausdrücklich erklärte[2]: »*Per buona sorte si prestava a maraviglia al mio disegno il libretto, in cui il celebre autore imaginando un nuovo piano per il drammatico .....*«, eine Aussage, die nur durch ein unbegreifliches Versehen dahin gedeutet werden konnte, daß »der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte«, wie Anton Schmid und seine zahlreichen Nachschreiber Gluck behaupten lassen[3]. Gluck hat dies nicht geschrieben, sondern auch hier anerkannt, daß der Librettist es gewesen, der einen neuen Grundplan für das Drama ersonnen habe.

Schwerer fällt es, den Werth zu bestimmen, der dem Bericht

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck. A Naples, et se trouve à Paris 1781 p. 8 f.*

[2] *Alceste, tragedia, messa in musica dal Signor Cavagliere Cristoforo Gluck. In Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tommaso de Trattnern, 1769. p. 8.*

[3] Vgl. meinen Aufsatz: Zwei Vorreden. Grenzboten 1888 p. 269 ff.

Calsabigi's beigemessen werden darf. Derselbe stammt aus dem Jahre 1784, wurde mithin 22 Jahre nach den Ereignissen abgefaßt und zwar offenbar in einem Augenblick der Erbitterung und des Unmuthes über Gluck. Schon Gustave Desnoiresterres, der in seinem verdienstvollen Buche »*Gluck et Piccinni*« (Paris 1872) die wichtige Urkunde zuerst wieder zur Kenntniß brachte, hat daher seine Folgerungen nur mit großer Vorsicht gezogen[1]«. Zunächst ist der Anlaß festzuhalten, der Calsabigi die Feder zu seiner Erklärung, die man auch eine »Enthüllung« nennen könnte, in die Hand zwang.

Nach dem großen Erfolge des »Orphée« und der »Alceste« auf der französischen Bühne, wandte sich 1778 Gluck, so erzählt Calsabigi in seinem Briefe an den »*Mercure de France*«, wieder an seinen italienischen Textdichter, mit der Bitte um ein neues Buch. Calsabigi sandte ihm eine »Semiramis«, die anfänglich dem Tondichter wohlgefiel, dann aber mit Rücksicht auf Schwierigkeiten der Besetzung bei Seite gelegt wurde. Darauf machte sich der rührige Italiener auf Gluck's Betreiben an die dramatische Bearbeitung des Danaidenstoffes und sandte auch dieses Drama, an dem er, wie aus einem jüngst veröffentlichten Briefe an den Bologneser Montefani hervorgeht, Ende Juli 1778 noch arbeitete, im November nach Paris, wo der Ritter eben zu den Vorbereitungen für die Aufführung seiner tauridischen Iphigenie erwartet wurde. Von da ab hörte Calsabigi nichts mehr über das Schicksal seines Werkes bis ihm im Frühling 1784 das Textbuch zu Salieri's »*les Danaïdes*« in die Hände kam, in dessen »Avertissement« zu lesen stand: »*On nous a communiqué un manuscrit de M. Calzabigi, auteur de l'Orphée et de l'Alceste italiens, dont nous nous sommes beaucoup aidés*«. Gluck hatte also ohne Wissen und Willen des Dichters die Tragödie nicht nur umarbeiten lassen, sondern sie auch einem anderen, noch wenig erfahrenen Tonsetzer zur Komposition abgetreten. Keine Frage, daß Calsabigi die besten Gründe hatte, über Gluck sehr ungehalten zu sein. Das Schreiben, das er unterm Datum des 25. Juni 1784 von Neapel aus an den Herausgeber des »*Mercure de France*« erließ, ist denn auch begreiflicher Weise in etwas erregtem Tone gehalten und verräth namentlich in seinem zweiten Theile nicht nur den erbitterten Verfasser, sondern auch einen in seiner Eitelkeit gekränkten Mann. Der Umstand, daß der »*Mercure*« in einem vorhergehenden Berichte über die Danaïden Gluck als den »*créateur de la musique dramatique*« bezeichnet hatte, giebt Calsabigi den willkommenen Anlaß, über seinen Antheil an dem Reformationswerke Zeugniß abzulegen. Er

[1] A. a. O. p. 351 ff.

geht dabei von den Anschauungen aus, die ihn vor 25 Jahren, also um 1759 beschäftigten, und bezeichnet dieselben durch folgende Lehrsätze: »*J'ai pensé, . . . que la seule musique convenable à la poésie dramatique et surtout pour le dialogue et pour les airs que nous appelons »d'azione«, étoit celle qui approcheroit davantage de la déclamation naturelle, animée, énergique; que la déclamation n'étoit elle-même qu'une musique imparfaite: qu'on pourrait la noter telle qu'elle est, si nous avions trouvé des signes en assez grand nombre pour marquer tant de tons, tant d'inflexions, tant d'éclats, d'adoucissemens, de nuances variées, pour ainsi dire, à l'infini, qu'on donne à la voix en déclamant. La musique, sur des vers quelconques, n'étant donc, d'après mes idées, qu'une déclamation plus savante, plus étudiée, et enrichie encore par l'harmonie des accompagnemens, j'imaginai que c'étoit là tout le secret pour composer de la musique excellente pour un drame, que plus la poésie étoit serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercheroit à la bien exprimer, d'après sa véritable declamation, seroit la musique vraie de cette poésie, la musique par excellence*«. Mit dieser Anschauung vom Werthe eines Operntextes und von der Bedeutung der Dichtung als Mutterschoß der Musik, aus dem das Zauberwort des genialen Tonsetzers die im Keime bereits vorhandene Melodie zum Leben rufe, kam Calsabigi, wie er erzählt, 1761 nach Wien. Der Intendant Graf Durazzo, dem er seine Orpheusdichtung vorgelesen, bat ihn, dieselbe dem Theater zu übergeben. »*J'y consentis*« berichtet Calsibigi weiter, »*à la condition que la musique en seroit faite à ma fantaisie. Il m'envoya M. Gluck, qui, me dit-il (Durazzo) se prêteroit à tout.*« Hier schaltet der Briefschreiber die Bemerkung ein, daß Gluck damals keineswegs zu den ersten Meistern seiner Kunst gezählt worden sei und daß Haße, Buranello, Jomelli und Perez mehr galten. »*Nul ne conoissoit la musique de déclamation, comme je l'appelle; et pour M. Gluck, ne prononçant pas bien notre langue, il auroit été impossible de déclamer quelques vers de suite. Je lui fis la lecture de mon Orphée, et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettois dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés tantôt affoiblis et négligés dont je désirois qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir i passaggi, le cadenze, i ritornelli et tout ce qu'on a mis de gothique, de barbare, d'extravagant dans notre musique. M. Gluck entra dans mes vûes*«. Da es aber dem Tonsetzer schwer fallen mußte, den Eindruck der Deklamation, die Schattirungen im Vortrage des Dichters festzuhalten, sann Calsabigi auf ein Mittel, seinen Willen und seine Auffassung

sicher zum Ausdruck bringen zu lassen. »*Je cherchais*«, fährt er fort, »*des signes pour du moins marquer les traits les plus saillans. J'en inventai quelques-uns; je les plaçai dans les interlignes, tout le long d'Orphée. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnoient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa musique. J'en fis d'autant depuis pour Alceste. Cela est si vrai que le succès de celle d'Orphée ayant été indécis aux premières représentations, M. Gluck en rejetoit la faute sur moi*«. Ebenso habe er, erzählte Calsabigi, zu »Semiramis« und zu den »Danaiden« eingehende Vorschriften und Erläuterungen für Gluck geschrieben, die er wohl eines Tages veröffentlichen könnte, und beschließt dann diesen wichtigsten Theil seines Berichtes mit der Folgerung: »*J'espère que vous conviendrez, monsieur, d'après cet exposé, que si M. Gluck a été le créateur de la musique dramatique, il ne l'a pas créée de rien. Je lui ai fourni la matière ou le chaos si vous voulez; l'honneur de cette création nous est donc commun*«.

Es hält ziemlich schwer, in diesen Darlegungen Dichtung und Wahrheit von einander zu scheiden, doch dürfte selbst bei der strengsten Kritik ein Übergewicht der letzteren über die erstere festzustellen sein. Zweifelhaft erscheint die von Calsabigi so stark betonte Unkenntniß des italienischen Sprachgebrauches, und damit die unbedingte Nothwendigkeit der vom Dichter erfundenen Hülfsmittel zur Erzielung einer natürlichen Deklamation, denn Gluck hatte im Jahre 1761 bereits 20 italienische Opern komponirt und dabei schon öfter Proben sinngemäßer und feiner Wortbetonung gegeben. Dagegen ist es durchaus glaubhaft, daß der Textdichter, der, wie wir sahen, von der Grundbedeutung und Rolle der Dichtung in der Oper eine sehr hohe Meinung hatte, alle Sorgfalt verwendete, damit seine Verse auch trotz der Musik ordentlich zur Geltung kamen, und daß er deshalb sein Manuskript mit Zeichen versah, welche die Auffassung und richtige Wiedergabe seiner Worte erleichtern sollten. Ein Theil dieser Bemerkungen ist uns allem Anscheine nach in den Randnoten erhalten, welche den Abdruck des »Orfeo« in der Neapeler Ausgabe von Calsabigi's Werken begleiten[1]; es sind Weisungen wie für einen Schauspieler, bald den Ton zu erhöhen, bald ihn zu mäßigen, hier zu beschleunigter, dort zu langsamer Rede. Vergleicht man diese Glossen mit dem musikalischen Texte Gluck's, so wird man alsbald gewahr, daß der Tonsetzer den Andeutungen des Dichters, wenn auch nicht immer, so doch öfter entsprochen hat. So hat z. B. Calsabigi zum dritten Chorsatze seiner

[1] *Poesie e Prose diverse di Ranieri de'Calsabigi*: *Napoli 1793. I. p. 1—29.*

Furien (Orfeo II. 1) die Bemerkung »*Raddolcito e con espressione di qualche compatimento*«, zum vierten: »*con maggior dolcezza*«, zum fünften (*le porte stridano*): »*sempre più raddolcito*«, was Gluck durch Steigerung der Ausdrücke in den dynamischen Vorschriften: »*Un poco lento*«, dann »*sotto voce, un poco lento*«, schließlich: »*lento*« befolgt. Ebenso läßt sich bei Einzelheiten in der Gestaltung der Recitative eine Übereinstimmung mit den Anweisungen des Dichters feststellen; so in der ersten Scene des dritten Aktes, wo dem Fingerzeig »*con sorpresa*« durch die harmonische Fortschreitung der Begleitung, dem Wunsche »*con fretta*« durch einen bewegteren Rhythmus Genüge gethan wird.

Doch das sind lauter Kleinigkeiten, und wenn sich in Orfeo, Alceste und Paride noch viel mehr Stellen nachweisen ließen, in denen Gluck möglicherweise durch Calsabigi's Vorschrift zu seiner Art der Betonung und Rhythmisirung gekommen ist, als sich in der That nachweisen lassen, so wäre das noch kein zureichender Grund zu dem anmaßlichen Hintergedanken, der aus den Enthüllungen des gekränkten Dichters hervorlugt. Tausend und aber tausend feine Bemerkungen schaffen noch kein lebensfähiges Kunstwerk und Orfeo wäre trotz aller unmittelbaren und mittelbaren Verdienste des Dichters das unsterbliche Meisterwerk nicht geworden, wenn nicht Gluck's Schöpferodem dem Gebilde des Poeten Wärme und Leben eingeflößt hätte.

Auffällig erscheint es auch und spricht nicht eben für die übermäßige Bedeutung der deklamatorischen Zeichen Calsabigi's, daß in einem anderen, zweifelsohne von ihm inspirirten, vielleicht sogar von ihm selbst geschriebenen anonymen Bericht über die Entstehung des Orpheus, in keiner Weise diese wichtige und geheimnißvolle Zeichensprache erwähnt wird. Dieser Bericht ist in der Abfertigung enthalten, die ein Anhänger und genauer Kenner Calsabigi's, seines Lebens und seiner Werke, dem Stefano Arteaga für die in dessen »*le rivoluzioni del teatro musicale italiano*« (1785) ausgesprochene schroffe und ungeschickte Beurtheiluug zu Theil werden ließ. Dieselbe erschien 1790 zu Venedig unter dem satirischen Titel: »*Riposta | che ritrovò casualmente | nella gran città di Napoli | il Licenziato | Don Santigliano | di Gilblas, y Guzman, y Tormes, y Alfarace | Discendente per linea paterna, e materna da tutti | quegli insigni Personaggi delle Spagne; | Alla critica ragionatissima | delle Poesie Drammatiche del C. de' Calsabigi; fatta | del Baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre compatriotto*«. Im 5. und besonders im 8. Kapitel dieser Schrift, das den Anfang der eigentlichen Erwiderung, bildet, wie sie angeblich von einem neapolitanischen Freunde Calsabigi's ver-

faßt und von dem mythischen Don Santigliano ans Licht gezogen wurde, wird die Sachlage so dargestellt: Das Wiener Publikum begann sich bei den einförmigen Dramen des Metastasio zu langweilen, der Intendant, welcher in dem Schöngeist Calsabigi einen Dramatiker witterte, bat denselben um allfällige Dramenmanuskripte. Calsabigi gab dem höheren Wunsche nach, schrieb »Orfeo« und wählte Gluck zum Tonsetzer seines Dramas (p. 42). Gluck hatte zuvor schon seit 30 Jahren zu Metastasianischen Dramen Musik geschrieben, doch war dieselbe nach dem Urtheile des Ungenannten nur mittelmäßig gewesen, mit Ausnahme einiger weniger Arien, in welchen er Dank seinem Genie dahin gelangt war, eine erhabene Melodie oder Harmonie zu ersinnen. »*Fu dunque,*« folgert der Anonymus weiter, »*il Calsabigi che finalmente inspirò a Gluck una musica maravigliosa anche sopra una pessima* (nach Arteaga's Urtheil!) *poesia, quando fin'allora non ne aveva scritta, che della volgare sopra i Drammi divini* (nach Arteaga!) *e la celeste Poesia del M.*«

Auch hier begegnet uns wieder die bestimmte Aussage, daß Calsabigi es gewesen, der Gluck zum Tonsetzer seiner Oper gewählt habe, eine Behauptung die trotzdem recht anfechtbar erscheint, da sie durchaus dem damaligen Brauche widerspricht und offenbar dazu dienen soll, den Textdichter als den ersten und eigentlichsten geistigen Urheber der Opernreform zu erweisen. Auch mit der Begründung, die der Ungenannte für obigen Satz liefert, hapert es ein wenig, obwohl ihr die Bemerkung, »es weiß Jedermann genau« vorausgeschickt wird. Nach dem heutigen Stand der Gluckforschung wenigstens wird die Nachricht, daß sich Metastasio und Gluck gegenseitig verachteten, nur mit Vorsicht aufzunehmen sein, obwohl man dem Schreiber durchaus Glauben beimessen darf, wenn er erzählt, die Anschauung der beiden Männer wäre damals eine schnurgerade entgegengesetzte gewesen. Gluck habe die ausgeklügelten Empfindungen, die politischen, philosophischen und moralischen Sentenzen, die Gleichnisse, die Wortspiele und die kleinen, manierlichen Leidenschaften des Metastasio gehaßt und für einfache, natürliche Empfindung, für große, glühende Leidenschaften im Höhepunkt ihrer Kraft und ihrer theatralischen Wirksamkeit geschwärmt. So mag es wohl gewesen sein, wie ja auch der Wortlaut der Vorrede zu Alceste ähnlich klingt.

Uns ist an der Darstellung, wie sie in Obigem der Ungenannte giebt, vor allem das Eine wichtig: sie weist nachdrücklich und ausführlich darauf hin, daß auch Gluck innerlich mit dem Wesen der alten *opera seria* Metastasianischen Zuschnittes fertig war und ein neues Vorbild für das gesungene Drama im Geiste trug, als Calsabigi

mit seinem Orfeotexte an ihn herantrat. Damit ist jedenfalls die Gleichberechtigung der Ansprüche, die Textdichter und Tondichter auf die Reform der Oper erheben, anerkannt.

Wie Gluck zu seiner reformatorischen That gedrängt wurde und unter welchen Einflüssen der Gedanke, das Bild des neuen Kunstwerkes in ihm klar wurden, das gehört in ein anderes Kapitel. Genug, daß hier betont werde, daß Grund und Ursache der Gluck'schen Neuerung vor allem aus dem Entwickelungsgang der Oper und aus der Eigenart der Begabung wie dem geistigen Wesen des Reformators zu begreifen sei.

Dagegen ist hier der Ort, nach den geistigen Strömungen zu forschen, die Calsabigi um das Jahr 1761 zu demselben Standpunkt führten, auf dem Gluck sich befand, und der Entwickelung nachzugehen, die den italienischen Finanzmann und Schöngeist aus einem der größten Verehrer zum schlimmsten Gegner Metastasio's machten.

Werfen wir zu diesem Zwecke einen Blick auf Leben und Werke des Orfeodichters! Leider kann es bloß ein flüchtiger Blick sein, denn nur spärliche Kunde über Schicksale und Wirken dieses Dichters, der zu den vielen abenteuerlichen Gestalten in der Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts gehört, ist auf uns gekommen[1]. Ranieri de' Calsabigi (so und nicht Calzabigi schrieb er sich stets) erblickte im Jahre 1715 zu Livorno das Licht der Welt. Ueber seine Jugend, Studien u. s. w. wissen wir nichts, bekannt ist nur, daß er Geschäftsmann wurde, dabei aber doch, wie aus seiner Zugehörigkeit zur Akademie von Cortona erhellt, den schöngeistigen und litterarischen Dingen eine rege Theilnahme widmete. Die erste an die Oeffentlichkeit gelangte Frucht dieser Bemühungen war eine umfängliche Abhandlung über die Dichtungen des Metastasio, die er einer von ihm im Jahre 1755 besorgten Ausgabe des kaiserlichen Hofpoeten vorausschickte. Von Paris aus, wo er diese echte und gerechte Akademikerarbeit veröffentlicht hatte, kam er 1761 als Angestellter der niederländischen Rechnungskammer nach Wien. Hier schuf er im Verein mit Gluck »Orfeo ed Euridice« (1762), »Alceste« (1767) und »Paride ed Elena« (1770). Seine Verdienste fanden die

[1] Die landläufigen Lexika und musikalischen Handbücher übergehen ihn alle; auch unter den biographischen Nachschlagswerken der Italiener findet sich nur eines, das seiner gedenkt: die »*Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo 18. e de' contemporanei, compilata da Letterati italiani di ogni provincia e publicati per cura del professore Emilio de Tipaldo. Venezia 1834.* Im 3. Band dieses 10bändigen Werkes findet sich (p. 149 f.) eine kleine von dem bekannten Bibliographen B. Gamba verfaßte Lebensbeschreibung des Calsabigi, der wir unsere Angaben entnehmen.

gebührende Würdigung durch Verleihung des Hofrathstitels und die Bewilligung einer Pension von 2000 Gulden. Aus diesen günstigen Verhältnissen wurde er durch den Befehl der Kaiserin Maria Theresia, seiner frühern Gönnerin vertrieben, weil er in einen Theaterskandal zu eng verwickelt gewesen war. Er wandte sich nach der Heimath zurück und 1778 sehen wir ihn von Pisa sich um die Inscenirung der »Alceste« für Bologna bemühen. Lang war aber auch in der Toscana seines Bleibens nicht. Sein berühmtes kritisches Schreiben an Alfieri zeigt, daß er schon 1783 in Neapel weilte. Hier beschloß Calsabigi, nachdem er mit einem Staatslotterieprojekt vergebens wieder zu Vermögen zu kommen gehofft hatte, im Oktober 1795 seine Tage.

Calsabigi's Dichtungen und Schriften erschienen in zwei Ausgaben, erstens 1774 zu Livorno in zwei Bänden, die nach Gamba dramatische und lyrische Gedichte, Uebersetzungen aus Milton und Thomson sowie die Dissertation über Metastasio enthalten, zweitens 1793 zu Neapel in zwei Bänden unter dem Titel »*Poesie e Prose diverse di Ranieri de' Calsabigi*«. Nur diese zweite Ausgabe ist uns zu Gesichte gekommen; aus ihrem Inhalt und den anderen nachweisbaren Arbeiten desselben Verfassers läßt sich das folgende chronologische Verzeichniß der Werke Ranieri de' Calsabigi's herstellen:

1754: *Dissertazione di Ranieri de' Calsabigi, dell' Academia di Cortona, sulle poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio.*

1762: *Orfeo ed Euridice, azione teatrale per musica.*

1767: *Alceste, tragedia per musica.*

1770: *Paride ed Elena, dramma per musica.*

1778: *Ipermestra o le Danaidi, tragedia per musica.*

1783: *Lettera di R. de' C. a Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie (Napoli, 20 Agosto 1783).*

1784: *Risposta del consigliere di S. M. Imperiale R. de' C. alla lettera scritta gli del conte Alessandro Pepoli (Napoli, 15. Marzo 1784.)*

1793: *Elvira, tragedia per musica* (komponirt von Paisiello.)

1794: *Elfrida, tragedia per musica* (komponirt von Paisiello.)

1794: *Lettera del consiglier de' Calsabigi a S. E. il signor conte Alessandro Pepoli nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida.*

Außerdem ergiebt sich aus den jüngst von Corrado Ricci veröffentlichten Briefen Calsabigi's an Antonio Montefani[1], daß der

[1] *Ricci, C. I teatri di Bologna nei secoli 17 e 18. Bologna 1888 p. 631 ff.*

Dichter um 1778 eine ungedruckte, wie wir wissen, für Gluck bestimmte »Semiramide« im Pulte liegen hatte[1] und daß er bereits früher unter dem Titel »*Opera seria, commedia per musica*« eine Satire auf die Schäden und Mißbräuche der italienischen Opernbühne geschrieben[2]. An anderer Stelle[3] wird gelegentlich erwähnt, daß zwei Dramen Calsabigi's: »*Ontario*« und »*Arniti*« die besondere Anerkennung Metastasio's fanden und in Melzi's »*Dizionario di opere anonime e pseudonime*« wird unserm Dichter die Urheberschaft eines Sendschreibens über den Horazkommentar des Abate Galiani (1788) sowie ein Festspiel »*il sogno d'Olimpia*« (1747) zugeschrieben.[4]

Neben diesen Arbeiten darf ihm ferner mit großer Wahrscheinlichkeit auch die oben genannte »*Riposta*« vom Jahre 1790 gegen die Kritik Stefano Arteaga's zugesprochen werden. Diese in seinem Interesse und zu seiner Vertheidigung abgefaßte Streitschrift verräth eine so genaue Kenntniß aller Einzelnheiten aus dem Wiener Künstlerleben von 1762, daß man mit Fug an Calsabigi als ihren Verfasser denken darf. Einem Unbetheiligten oder Fernerstehenden wären nach einem Verlauf von fast 30 Jahren alle die Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten dieses Theaterkrieges keinesfalls so gegenwärtig gewesen wie dem Verfasser der »*Riposta*«. Auch bekundet dieser Anonymus eine so umfassende Kenntniß aller gegen Calsabigi gerichteten Angriffe, wie man sie nur bei dem angegriffenen Autor selbst vermuthen kann, und in seiner Entgegnung eine Gereiztheit, die am natürlichsten durch den persönlichen Antheil erklärt wird. Zudem decken sich die Anschauungen, die Don Santigliano den ungenannten neapolitanischen Vertheidiger Calsabigi's aussprechen läßt, zum Theil bis auf Wendungen und Beispiele mit den Ausführungen des Letzteren in der Dissertazione, sowie in seinem Brief an den Grafen Pepoli (1794). Besonders auffällig und beweiskräftig erscheint es aber, daß die »*Riposta*« gegenüber dem Unverständniß der Italiener für die Reformarbeit Gluck-Calsabigi's sich auf die feinere Geschmacks- und Geistesbildung der Wiener beruft[5], wie dies Calsabigi einem erst neulich zu Tage geförderten Briefe zufolge schon 1778 in einer vertraulichen Mittheilung an Montefani gethan hatte[6]. Es kann also kein Zweifel sein, daß der Verfasser der »*Riposta*«, der im 7. Kapitel selbst seines Besuches bei Calsabigi

[1] a. a. O. p. 634.
[2] a. a. O. p. 637.
[3] Riposta p. 48.
[4] Melzi II. p. 87; III. p. 76.
[5] Riposta p. 48.
[6] Ricci a. a. O. p. 636.

Erwähnung thut, in nahen oder nächsten Beziehungen zu demselben gestanden hat. Das wenig gekannte, von den italienischen Bibliographen nicht verzeichnete und auch von Melzi in seinem großen Werke über anonyme und pseudonyme Schriften nicht erwähnte Buch gewinnt also für uns den Werth einer autobiographischen Aufzeichnung.

Aus allen diesen Schriften und Dichtungen tritt uns als Hauptzug der geistigen Persönlichkeit ihres Verfassers zuerst eine außergewöhnlich reiche und weit umfassende Bildung entgegen. Calsabigi ist in erster Linie ein Vertreter und Besitzer jener hochgesteigerten, feinen Geisteskultur des 18. Jahrhunderts; aus ihr erwachsen erst seine schöpferischen Fähigkeiten. Er ist vor allem Schöngeist — das Wort im besten Sinne gebraucht —, dann Kritiker und Ästhetiker, und erst als letzte Entwickelungsstufe seiner Begabung erscheint in ihm der Dichter. Seine Dichtungen sind nicht Schöpfungen einer starken Natur, eines dichterischen Urtriebes und eines in Leidenschaft erregten Willens, sondern Erzeugnisse einer feinen Überlegung und einer leichtbeweglichen, an der Theaterwirkung geschulten Phantasie. So sind denn seine sämmtlichen Dramen nicht Neuschöpfungen, sondern Umarbeitungen älterer Dramen und Stoffe, Umgestaltungen im Sinne einer neueren, geläuterten Kunstanschauung und einer gereifteren Bühnenkenntniß. Kann uns letztere als die Frucht der langjährigen Beobachtung und eindringender ästhetischer und dramaturgischer Studien Calsabigi's gelten, so ist dagegen erstere zunächst nur eine Folge der allgemeinen Wandlung im Geistesleben der Zeit. Freilich bleibt es dabei Calsabigi's Verdienst, die Nothwendigkeit dieser Wandlung vermöge seiner tiefen und umfassenden Bildung als einer der ersten empfunden und erkannt zu haben, wie es seinem Geiste zur Ehre gereicht, sich allzeit jene Frische und Schmiegsamkeit gewahrt zu haben, die einzig dazu befähigen, unter den Führern und Förderern des künstlerischen Lebens zu wirken. Und damit ist zum Bilde Calsabigi's der zweite Hauptzug geliefert, denn nichts kennzeichnet seine Art und seine Wirksamkeit nächst der ihm eigenen großen literarischen Bildung so sehr als diese bis in sein hohes Alter bewahrte Schwungkraft des Geistes. Man darf dieselbe wohl bewundernswürdig nennen, wenn man sieht, mit welcher Jugendlichkeit und Vorurtheilslosigkeit sich noch der Siebzigjährige an die Prüfung und Vertheidigung der Dramen Vittorio Alfieri's macht und wenn man erwägt, wie weit ab diese Kunstwelt von den Zielen seiner Jugend liegt.

Calsabigi's geistiger Entwickelungsgang führt vom gezierten Marinismus Metastasio's zum herben und nüchternen Klassizismus

Vittorio Alfieri's. Auf dem Wege dahin schuf der geistreiche und gewandte Mann jene Dramen, welche für die Geschichte der Musik so bedeutungsvoll wurden, weil sie dem Genius Gluck's Grundlage und Mittel zu einer Umgestaltung der alten Oper boten. Ein Rückblick nach den Anfängen seiner literarischen Thätigkeit und ein Ausblick nach seinen letzten Idealen können uns daher am besten lehren, wie weit Calsabigi's Antheil an dem Reformationswerke ein unmittelbarer, wie weit bloß ein mittelbarer, d. h. nicht in seiner ursprünglichen Absicht gelegener war.

Den besten Aufschluß über Calsabigi's Stellung zur alten »*opera seria*« oder, wie die Dichter zu schreiben pflegten, »*dramma per musica*« giebt die weitschweifige Abhandlung, mit der er die im Jahre 1755 zu Paris gedruckte Ausgabe der »*Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*« eröffnete. Es ist dies eine wahre Lobrede auf den kaiserlichen Hofpoeten, und Calsabigi durfte sich später ohne Übertreibung berühmen, den Ruf seines Gegners wie kein anderer gefördert zu haben. Thatsächlich, meint die »*Riposta*«, sei Metastasio erst durch die vom Orfeo-Dichter besorgte Ausgabe und jene 184 Seiten lange ästhetische Dissertation in Frankreich zu Namen und Ansehen gekommen.

Unser Ästhetiker beginnt mit der Versicherung, daß diese, wie aus der »*Riposta*«[1] hervorgeht, auf Metastasio's Betreiben verfaßte Untersuchung vornehmlich unternommen worden sei, um die vielen schlechten italienischen Tragödienmacher an dem großen Vorbild über das Drama aufzuklären, und um den Fremden zu beweisen, daß sie mit Unrecht 'das italienische Theater mißachten. Denn die Gedichte des Metastasio seien zwar in erster Linie als Operndichtungen zu betrachten, aber auch ohne den Schmuck der Musik seien es wahre, vollkommene und herrliche Tragödien, die den Vergleich mit den berühmtesten Dramen aller andern Nationen nicht zu scheuen brauchten. Ja, er vermißt sich sogar nachzuweisen, daß die Vollendung, zu der sich die Musik erhoben habe, zum »großen Theil« auf das Verdienst des Mestastasio zurückzuführen sei, da der Reiz, die Zartheit und die Erhabenheit der Poesie für die Musik unerläßlich seien. Diese letztere sei nicht im Stande, Empfindungen zu erregen und Theilnahme zu erwecken ohne die Unterstützung der Dichtkunst, welche in dem Wirrsal der Töne als Führerin diene, um uns Schritt für Schritt empfänglicher zu machen für die Eindrücke, welche mit Hülfe der Musik lebhafter und stärker gemacht werden sollen, als es die einfache Deklamation vermöchte.

[1] Riposta, p. 47.

Deutet in dieser Darlegung das dem Metastasio und der zeitgenössischen Musik gespendete Lob höchster Vollkommenheit durchaus auf eine völlige Anerkennung der alten Oper, so weist doch die der Dichtung grundsätzlich zugedachte Rolle auf die kommende Entwicklung hin.

Noch deutlicher tritt diese Anschauung zu Tage in den Erwägungen, mit denen Calsabigi den Schluß seines Aufsatzes einleitet. Hier schreibt er: »Vergeblich wird sich der Tonsetzer abmühen, Zärtlichkeit, Mitleid, Schrecken zu erwecken, wenn er unpassende, ungefüge, gesuchte, schwülstige und nichts sagende Worte in Musik zu bringen hat. Es ist für den Musiker, der mit seiner Kunst Furcht oder Liebe malen soll, nicht genügend, daß der Dichter Pluto oder Cupido sprechen läßt und daß er die Handlung in die Unterwelt oder in das Herrscherreich der Venus verlegt. Wenn dieser nicht zuerst die verschiedenen Eindrücke jener beiden Gefühle in sich empfunden hat, wenn dieser nicht zuerst von Furcht befangen oder von Liebe erfüllt war; wenn es ihm nicht gelungen ist, jene Gemüthsbewegungen in seine Verse übergehen zu lassen; wenn seine Ausdrucksweisen dabei nicht folgerichtig verschiedener Farbe sind, dann wird auch der Musiker nicht die dem Vorwurfe entsprechende Musik finden, und da er durch nichts sich bewegt fühlt, während er komponirt, weil auch den Dichter nichts bewegte als er schrieb, wird er zusammenhangs- und wirkungslose Tonhäufungen hervorbringen: ähnlich jenem ausgezeichneten Kupferstecher, der, gezwungen seinen Grabstichel nach einer schlechten Zeichnung zu führen, trotz aller künstlerischen Bemühungen es nicht verhindern konnte, daß man auf seinem Stiche allzeit die Fehler des Zeichners wahrnahm. Wohl giebt es Leute, welche meinen, die Musik sei unabhängig von der Dichtung und mit der Vortrefflichkeit seiner Tonsätze könne der Musiker die Fehler des Gedichtes wett machen«[1], allein diese Ansicht ist irrig.

Diese Stelle, welche besonders bedeutsam ist, weil sie zur Erläuterung des Verhältnisses zwischen Musik und Poesie einen ähnlichen Vergleich herbeizieht wie Gluck in seiner berühmten Vorrede zu »Alceste«, zeigt uns Calsabigi bereits ganz auf neuen Pfaden. Mit solchem Verlangen nach starker Innerlichkeit, nach Wahrhaftigkeit der Dichtung war der Lobredner Metastasio's weit über den Schaffenskreis des kaiserlichen Poeten hinausgeschritten und hatte sich aus dem Ziergarten des verfeinerten Marinismus in die freie Natur gewagt. Ja, an dem Vergleiche mit dem Kupferstecher sieht man auch, daß Calsabigi's Gedanken selbst über das Ziel hinaus schossen,

[1] Metastasio: Poesie, Torino 1757. I. p. 196.

das in der Folge Gluck bei der Schöpfung seiner Opern im Auge behielt. Aus dem Sendschreiben an Alfieri wird sich deutlich ergeben, daß Calsabigi's Schaffen im letzten Grunde andern Endzwecken galt; er ging darauf aus, in seiner Sprache eine Tragödie zu schaffen, die den Meisterwerken des Altertums oder der klassischen Tragödie der Franzosen ebenbürtig sei, und dabei wurde er einer der Reformatoren der Oper. Die Musik galt ihm beim Drama als etwas so Nebensächliches und Untergeordnetes, daß er 1778, als es sich um die Aufführung der »Alceste« in Bologna handelte [1], gegenüber Antonio Montefani immer nur von *»questo nuovo genere di Dramma da me introdotto«* sprach und der musikalischen Schöpfung Glucks kaum Erwähnung that. Selbst als die Sache schief ging, versuchte Calsabigi nicht, den Mißerfolg mit der dem italienischen Geschmacke wenig entsprechenden Musik Glucks zu bemänteln, sondern nahm auch hier die Verantwortung ganz auf seine Schultern indem er schrieb: *»prevedo la caduta del mio dramma«*. Aus einem solchen Satze spricht nicht Eitelkeit sondern Ueberzeugung.

Nach den musikalischen Anschauungen zu folgern, welche die Dissertazione offenbart, mußte es übrigens dem Reformationswerke nur frommen, wenn der Textdichter sich nicht in die Angelegenheiten des Tonsetzers mischte. Indem er die Arie, die ihm als Ersatz für das lyrische Chorelement der antiken Tragödie gilt, lobpreist, ja sogar ihre Verwendung als Abschluß der Scenen billigt [2], indem er ferner die musikalische Dürftigkeit des Seccorecitativs als naturgemäß verteidigt [3], steht Calsabigi auf einem andern Standpunkt als Gluck, der bekanntlich gerade in der reicheren Ausgestaltung des Recitativs ein Mittel suchte, um den grellen Abstand zwischen Secco und Arie, jenen auffälligen Unterschied in der Ausdrucksweise, auszugleichen und für sein Werk eine stilistische Einheit zu schaffen. Wie wenig Calsabigi von der künstlerischen Bedeutung dieses für die Opernreform so wichtigen Grundsatzes durchdrungen war, zeigte später die von ihm selbst überlieferte Thatsache [4], daß er in seine letzte, 1794 von Paisiello in Musik gesetzte Oper »Elfrida« sprechende Personen einführte, also die von Gluck 25 Jahre früher so dringend verlangte und schwer errungene stilistische Einheit des Kunstwerkes gänzlich preisgab. Es dürfte also den thatsächlichen Verhältnissen vollkommen entsprochen haben, daß Gluck, als er sich anschickte, die Grundzüge der Opernreform darzulegen, unbeschadet der Anerken-

[1] Ricci. a. a. O.
[2] Metastasio Poesie p. 17 ff.
[3] a. a. O. p. 183 ff.
[4] *Poesie e Prose diverse di R. de' C. II.* p. 167 ff.

nung Calsabigi's, in erster Linie von seinen Absichten und Grundsätzen sprach und erst an zweiter Stelle bezeugte, daß das Textbuch seinem Vorhaben aufs Herrlichste zu Statten gekommen sei.

Dagegen sind es wohl Calsabigi's Ausführungen über den Vortheil, der sich für einen neuen dramatischen Grundplan aus den Einrichtungen der französischen »*tragédie lyrique*« ziehen ließe, die erst Gluck's dramaturgische Absichten und Ahnungen zu einem bestimmten Gedankenbild der reformirten Oper klärten. Man beachte nur, was Calsabigi über das Operndrama Quinault-Lully's schreibt und welche Folgerung er an seine Betrachtungen knüpft; man wird darin unschwer Keimpunkte künftiger Entwickelung finden. So schließt er seine Darlegung mit den Worten[1]: »Wenn aber einmal derselbe Grundplan mit den Forderungen der Wahrscheinlichkeit sich vereinigen ließe, wenn einmal rein menschliche Handlungen darauf sich abwickelten, mit Ausschluß aller heidnischen Götter, alles Teufels- und Zauberwesens, kurz alles dessen, was über Menschenkraft hinausgeht, dann würde zweifelsohne aus dem zahlreichen Chor, dem Tanz, der mit Musik und Poesie meisterlich zusammengestimmten Dekoration ein äußerst erfreuliches Ganzes entstehn, in welchem die lebhaften Sinne des Zuschauers von der Mannigfaltigkeit und Pracht der Gegenstände angezogen würden, während zu gleicher Zeit sein Geist von der Theilnahme an der Handlung und von der Feinheit der Dichtung erregt und sein Herz von Klängen der Musik in Entzückung hingerissen wäre. Diese verschiedenen Linien müßten aber alle auf die Handlung als ihren Mittelpunkt zulaufen und darin sich verlieren und untergehn: sie dürften nicht Hauptsache sondern müßten Nebensache sein; sie dürften den Zuschauer nicht von der Sache abziehen, sondern müßten es sich angelegen sein lassen, ihn zu seinem Vergnügen wieder dazu zurück zu führen; sie dürften ihm nicht Fremdartiges sondern Geeignetes vorführen und allzeit müßte sowohl in Bezug auf den Dichter wie auf den Tonsetzer die berühmte Vorschrift des Horaz: »*Denique sit, quodvis, simplex duntaxat et unum*« im Auge behalten werden, die für alle dramatischen Pläne Geltung hat«.

In diesen Worten, die soweit abführen von der Aufgabe, die sich der Verfasser mit der Dissertation ursprünglich gestellt hatte, liegt im Kerne bereits das dramaturgische Programm der neuen Kunst. Jedenfalls bestätigen sie die Angabe der »Riposta[2]« daß Calsabigi schon während der Abfassung der Dissertation »*nell' interno suo di opposte idee*« gewesen sei, was freilich mehr für den Geschmack

[1] Metastasio Poesie p. CCIX.
[2] Riposta. p. 47.

und die ästhetischen Erkenntnisse des schlauen Italieners spricht als für seine Ehrlichkeit und Wahrheitsliebe. Immerhin aber bleibt es sehr bemerkenswerth, daß sich aus der Untersuchung über Metastasio, welche in ihren letzten Abschnitten einen entschiedenen Überdruß an der schönen Redegewandtheit des Wiener Hofpoeten verräth, feststellen läßt, wie schon im Jahre 1755 dem feinen Kopfe Calsabigi's die Möglichkeit eines neuen, besseren dramaturgischen Planes für die italienische Bühne vorschwebte. Daß ihm diese Einsicht eben über der Beschäftigung mit den Operngedichten des Metastasio und über ihrer Vertheidigung gegen französische Vorwürfe gekommen war, scheint ebenso zweifellos wie die Thatsache, daß er die Grund- und Ecksteine zu seinem dramatischen Bau gerade aus dem Bezirke der Quinault'schen »*tragédie lyrique*« herholte, deren Prunk- und Prachtgebäude sein Heerruf für Metastasio stürzen sollte. Die Einfügung von Chor und Tanz in den Plan der Oper, die gerade den »Orfeo« vor den landläufigen italienischen Operngedichten Metastasianischen Zuschnittes besonders auszeichnet, ist bereits in der Dissertation vorgesehen und daher wohl Calsabigi's ebenso unbestrittener Antheil am Reformationswerk wie das Bestreben nach einer einheitlichen und einfachen, natürlich geführten Handlung.

Wie Calsabigi über den Begriff und das Wesen der dramatischen Handlung dachte, ist aus der Dissertation nicht recht zu ersehen, denn seinen sehr klaren und verständigen Auseinandersetzungen über die »*condotta*« im Allgemeinen steht eine umfängliche Lobpreisung der Metastasianischen »*condotta*« gegenüber, die seine theoretischen Darlegungen schwer verdächtigt. Sechs Jahre später, bei der Abfassung von »Orfeo und Euridice«, sehen wir ihn allerdings seinen früheren Forderungen in Bezug auf die Führung der Handlung nach Vermögen nachleben, allein es kann nicht unbedingt behauptet werden, daß darin nur die praktische Durchführung der dramaturgischen Lehrsätze der Dissertazione zu erblicken sei, da Calsabigi in andern Punkten, z. B. in der Verwendung eines *deus ex machina* zur Lösung des dramatischen Knotens seine früheren theoretischen Darlegungen Lügen straft. Wahrscheinlicher bleibt, daß der Verfasser der Dissertation sich dem französischen Operndrama, das er schon 1755 mit so viel Bewunderung und Aufmerksamkeit charakterisirte, im Laufe der Jahre noch mehr näherte und seine eigenen Ansichten unter dessen Einfluß zur Reife brachte. Die Vorzüge, die Calsabigi's »Handlung« vor der Metastasio's kennzeichnet, sind mit den Ausdrücken: Einfachheit und Einheit kurz und treffend hervorgehoben; für »Orfeo« und »Paride« hat Philipp Spitta[1], für

[1] Allgemeine musikalische Zeitung 1880, XV. p. 657 ff., 673 ff.

»Alceste« Karl von Winterfeld[1] diese Vorzüge durch Vergleichung mit früheren dieselben Stoffe behandelnden Operngedichten klar dargelegt. Ebenso belehrend ist eine Vergleichung der Ipermestra des Metastasio mit den »Danaidi« des Calsabigi, wie sie schon die »Riposta« angestellt hat[2]. Die treffendste Darlegung des Begriffes, den sich der Textdichter Gluck's vom Wesen des Dramas und von der Beschaffenheit der »Handlung« machte, giebt das Sendschreiben an Vittorio Alfieri vom 20. August 1783. In diesem Schriftstück[3], das Calsabigi auf der Höhe seiner Bildung und im Vollbesitz seiner fein geschulten geistigen Kräfte zeigt, folgt auf eine bewundernde Charakteristik Shakespeare's, des »Eschilo inglese« und eine beinahe unbedingte Anerkennung der französischen Tragödie, der nur eine genauere Nachahmung der Natur und Befreiung vom Zeitgeschmack zur Vollkommenheit fehle, nachstehendes dramaturgisches Glaubensbekenntniß[4]: Ich glaube, daß die Tragödie nichts anderes sein soll, als eine Reihe von Bildern. . . . Eine Tragödie ist um so fesselnder und vollkommener, als sie weniger wortreich und dagegen bewegter und malerischer ist, so daß sie der Einbildungskraft reichen und anziehenden Stoff für die Malerei darböte. Die Handlung ist also im Drama die Hauptsache (Horaz, ars poetica v. 180 f.), nicht die Rede, das Zuviel der Rede, Deklamation und Auseinandersetzung mithin von Übel. Man soll demgemäß den Plan einer Tragödie zimmern als Reihenfolge scenischer Bilder, welche die Rede beschränken auf das geringe Maß des Unerläßlichen, das dazu dient, die Personen zu charakterisiren und sie in jene malerischen Situationen zu bringen, welche die Gemüther der Zuschauer treffen und erschüttern sollen. So, meint Calsabigi, wird man eine dramatische Handlung am besten eingetheilt haben und die lebenswahrste, anziehendste und rührendste Tagödie schaffen. Danach lässt sich begreifen, wie Calsabigi auf einem Irrweg nach der hohen Tragödie zum Mithelfer bei der Reformation der Oper werden konnte.

[1] Winterfeld. Zur Geschichte heiliger Tonkunst II. p. 308 ff.
[2] Riposta. p. 95—121.
[3] *Le opere di Vittorio Alfieri, Padova 1809 I p. 99—168.*
[4] a. a. O. p. 124—130.

Johann Valentin Meder.

Neue Mittheilungen

von

Johannes Bolte.

So ziemlich alles, was bisher über den Kapellmeister Johann Valentin Meder bekannt ist, verdanken wir der fleissigen Feder *Matthesons*, der in der „Grundlage einer Ehrenpforte", 1740, S. 218 bis 223 aus vier Briefen Meders an den Stralsunder Organisten Christoph Raupach vom Jahre 1707—1709 mehreres über sein Leben beibringt. Auf ihn gehen die kurzen Notizen von Gerber, Fétis u. a. zurück. Mir gab die Beschäftigung mit der älteren Theatergeschichte von Danzig kürzlich Anlass, nach Meders Schicksalen zu forschen, und ich hatte das Glück, über das in Riga aufbewahrte handschriftliche Material von Herrn Anton *Buchholtz* in Riga die eingehendste Auskunft zu erhalten; für diese liebenswürdige Unterstützung auch an dieser Stelle zu danken ist mir eine angenehme Pflicht.

Johann Valentin *Meder* wurde, wie mir Herr Kirchenrath und Superintendent Germann freundlichst aus dem Wasunger Kirchenbuche mittheilt[1], 1649 als Sohn des Kantors Johann Erhard Meder und seiner Frau Anna zu Wasungen a. d. Werra geboren und am 3. Mai d. J. getauft. Er war der jüngste von fünf Brüdern, die sämmtlich den Beruf ihres Vater ergriffen[2]. Drei derselben werden in den genealogischen Sammlungen des verstorbenen Dr. August Buchholtz[3] angeführt: Maternus Meder, Organist in Meiningen (nahm um 1680 die Wasunger Orgel ab), Johann Friedrich Meder, getauft am 9. Oktober 1639, gest. am 29. Dezember 1689 als Kantor in Wasungen[4], und Johann Nicolaus Meder, Kantor in Salzungen. Unser

[1] »Johannes Valentinus Meder Dn. Johannis Erhardi Mederi Cantoris filius baptizatus 3 Majo 1649«.

[2] Mattheson S. 221.

[3] Rigaer Stadtbibliothek. M. 37 ff. (nach Schweder und Jakobikirchenbuch).

[4] Wasunger Kirchenbuch.

Johann Valentin begab sich (um 1665?) nach Leipzig, um dort Theologie zu studieren[1], wurde aber dann, da er von der Natur mit einer feinen Stimme begabt war, die er nach seiner eigenen Aussage bis ins 40. Lebensjahr behielt, von fürstlichen und anderen hohen Personen beiderlei Geschlechts gedrängt, die Musik als sein Hauptwerk zu erkiesen[2]. Als Sänger an irgend einem fürstlichen Hofe[3] lebte er im Verkehre mit Italienern und lernte die ihm aus Rom zugeschickten Kantaten von Giacomo Carissimi und Marcantonio Cesti kennen[4]. Auch durch eigene Kompositionen muß er sich damals hervorgethan haben; sonst wäre es nicht zu begreifen, daß er im Jahre 1687, nachdem er früher ähnliche Einladungen zweier Fürsten abgelehnt, zum städtischen Kapellmeister nach Danzig berufen wurde[5]. Hier gründete er 1688 einen Hausstand, und zwar scheint er, da er 1694 den Archidiakonus Michael Strauss († 1699) seinen Schwager nennt, eine Schwester desselben geheirathet zu haben. Seine äußeren Verhältnisse waren ziemlich beschränkt, wie sich aus einem unangenehmen Streite ergiebt, den er 1694 vor dem Gerichte des Raths mit dem Bürger Georg Weyer auszufechten hatte[6]. Er hatte nämlich 1692 die beiden Stiefkinder des Genannten, Rosina und Johann Rautenberg, in Logement und Kost genommen und wurde beschuldigt, die Sonntagskleider der Kinder versetzt zu haben. Seine amtliche Thätigkeit bot ihm Gelegenheit, eine Reihe von geistlichen Kantaten zu den kirchlichen Festtagen, auch wohl zu Hochzeiten und Begräbnissen zu komponieren. Diese Arbeiten, die er nach seiner eigenen Aeusserung bei seinem Fortgange aus Danzig dort zurückliess, scheinen untergegangen zu sein; nur zwei 1687 und 1688 geschriebene und dem Rathe dedicierte Motetten für zwölf Stimmen in drei Chören sind noch auf dem Rathsarchive[7] vorhanden. Gedruckt ist von seinen Kompositionen nur eine, die ich jedoch nicht gesehen habe: »Capricci a due Violini col Basso per l'Organo. Danzig 1698 fol.« Andere Gelegenheitskompositionen

[1] Aug. Buchholtz a. a. O.

[2] Mattheson S. 221.

[3] Wahrscheinlich war es einer der kleinen Höfe von Mitteldeutschland. In Fürstenaus Buch Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Dresden (1861) wird Meders Name nicht genannt. Eine Bemerkung Meders in einer Supplik an Graf Dahlberg vom 5. Juli 1700 scheint zu beweisen, daß er Bremen besucht und die Musikaufführungen im Dom gehört hat.

[4] Zuerst Carissimis Jüngstes Gericht: »*Suonerai* [l. Suonerà] *l'ultima tromba*«. Mattheson S. 219 f.

[5] Löschin, Beiträge zur Geschichte Danzigs 1, 38 (1837). Doch ist das, was hier über einen kurzen Aufenthalt Meders in Danzig bemerkt wird, irrig.

[6] Danziger Rathsarchiv, Supplik. 1694, März.

[7] G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen 1852 S. 197.

entstanden bei Besuchen fürstlicher Personen, so bei der Durchreise des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. durch Danzig am 1. Juli 1690, wo Meder während der Tafel »eine vortreffliche Musik« aufführte[1], und bei dem feierlichen Einzuge des neuen polnischen Königs August des Starken am 18. März 1698, wo Meder diesen mit dem Gesange eines achtstrophigen Liedes begrüsste, dessen Text auch unter das Volk vertheilt wurde[2]. Freundschaftlichen Verkehr pflegte der protestantische Kapellmeister zehn Jahre hindurch mit dem feingebildeten Abte Michael Anton Hacky im nahe gelegenen Kloster Oliva, einem Schüler Marcantonio Cestis, der ihn einst mit Cestis Kantate »O cara libertà, chi mi ti toglie« zu überraschen gedachte, worauf ihm Meder entgegnete, dies sei seit zwölf Jahren ein Lieblingsstück von ihm[3]. Ein besonderes Interesse beanspruchen Meders Versuche, in Danzig deutsche Opern aufzuführen, nachdem Hamburg und Leipzig mit der Gründung ständiger Opernbühnen vorangegangen waren[4]. In der zweiten Hälfte des Novembers 1695 brachte er in der hölzernen Bude, welche die Schauspielertruppe der Wittwe Velten während des Dominikmarktes zu ihren Vorstellungen benutzt hatte, eine von ihm in Musik gesetzte Oper Nero zur Darstellung. Den Text und auch einige Melodien entnahm er der zwei Jahre zuvor in Leipzig gegebenen gleichnamigen Oper N. A. Strungks, der wiederum ein von Carlo Pallavicino komponiertes italienisches Libretto von Giulio Cesare Corradi (Venezia 1679) benutzt hatte. Das Textbuch hat sich erhalten:

NERO | in einer | OPERA | Oder | Sing-Spiel | Ehemalen in Leipzig | vorgestellt, | Mit | Eines Hoch-Edlen und Hochweisen | Rahts | Dieser Löbl. Stadt Dantzig | Hochgeneigter Verwilligung | vom neuen aufgeführt | Im Jahr 1695. || DANTZIG | Gedruckt durch Edl. Raths und des Gymnasii | Buchdruckern Johann-Zacharias Stollen. | 56 S. 4°. (Danziger Stadtbibliothek.)

Welche Wirkung dies Werk in Danzig hervorrief, ist nicht überliefert. Gross war der Erfolg schwerlich; denn der Rath schlug 1696 und 1698, als Meder um die Erlaubniß zu einer Wiederholung des Nero und zur Aufführung einer «neuen Materie« einkam, die Gesuche

[1] Döring S. 68.

[2] »Freudiger Willkomm, womit den allerdurchlauchstigsten ... Herrn Augustum den Andern ... in einer vollständigen Harmonia allerunterthänigst begrüßen wollen Joh. Valentin Meder, Capellmeister. Dantzig, gedruckt bey Johann-Zacharias Stollen«. Eine Abschrift in Büerels Danziger Chronik (Berliner Mscr. boruss. qu. 97, S. 356—360).

[3] Meders Erzählung bei Mattheson S. 220 wird ergänzt durch eine im Rigaer Rathsarchive befindliche Supplik des früheren Olivaer Organisten Georg Weitzenmüller aus Melsack in Ermeland an den Rigaer Rath (Ende 1718 oder Anfang 1719).

[4] Genaueres über die Opern Meders in einem demnächst erscheinenden Buche: Die deutsche Bühne des 17. Jahrhunderts.

trotz der beweglichen Klagen des Bittstellers über seinen bedrängten Zustand rundweg ab. In seiner Noth entschloß sich dieser, dem der zu erwartende Gewinn lockend vorschwebte, zu einem gewagten Schritte. Er führte jene neue Oper in dem dicht bei Danzig gelegenen, aber nicht unter Danziger Oberhoheit stehenden Städtchen Schottland während des Oktobers 1698 auf. Das Textbuch trägt den Titel:

Die wieder verehligte | COELIA | In einem Sing-Spiel | Auff | Einem im Bischöfflichen Schottland | bey Dantzig hiezu ersehenen | Schauplatz | vorgestellet || Im Jahr 1698. | 36 S. 4°. (Petersburg, Kaiserl. Bibliothek.)

Der Danziger Rath jedoch vermerkte die Umgehung seines Verbotes übel und untersagte Meder bei Verlust seines Dienstes, die Oper außerhalb der Stadt weiter zu präsentieren. Wahrscheinlich wurde diese Angelegenheit die Veranlassung, daß Meder, der selbst über die Heftigkeit seines Mali hypocondriaci klagt, im folgenden Jahre 1699 Danzig verließ und über Königsberg[1] nach Riga ging, wo er schon brieflich Verbindungen angeknüpft hatte. Sein Nachfolger in Danzig wurde Maximilian *Freislich*, der mit einer Empfehlung seines Bruders aus Franken zu ihm gekommen und ein Jahr lang von ihm unterrichtet worden war[2]. In Riga fand er jedoch nicht so bald die gehoffte Anstellung, da mehrere seiner Gönner starben und der nordische Krieg ausbrach. Der schwedische Generalgouverneur Graf Erik Dahlberg, an den er sich am 5. Juli 1700 mit einem Gesuche[3] um Beschäftigung an der Schloß- oder Jakobikirche wandte, ernannte ihn freilich zum Kapellmeister, doch blieb das wohl ein blosser Titel. Erst am 30. November desselben Jahres übertrug ihm der Rigaer Rath, der ihm schon am 23. Dezember 1699 für die Dedikation einer Weihnachtsmusik 30 Rthl. Carol. hatte auszahlen lassen, die interimistische Leitung des Kirchenchores an den Festtagen, bis am 13. September 1701 Joh. Georg Andreä als ordentlicher Direktor chori musici eintrat. Meder erhielt für diese dreivierteljährige Thätigkeit am 29. Nov. 1701 100 fl.[4]. Er konnte auch den Verlust um so eher verschmerzen, als er am 20. März 1701 den freigewordenen Organistenposten am Dom bekommen hatte[5]), den er bis zu seinem Tode verwaltete. In dem damals ziemlich regen

[1] Hier ließ er bei einem guten Freunde zwei geschriebene Bände mit Regeln, wie man gebundene Fugen oder Rätselgesänge machen solle, zurück. Mattheson S. 219.

[2] Mattheson S. 218.

[3] Original in Aug. Buchholtz' genealogischen Sammlungen. Vgl. Mattheson S. 221.

[4] Rigaer Stadtarchiv, Rathsprotokolle »Publica« 52, 103. 442. 53, 278. 346. 400. 470.

[5] Publica 53, 38.

Musikleben Rigas scheint Meder keine unbedeutende Rolle gespielt zu haben. Neben den kirchlichen Festen, zu denen er eine grosse Anzahl von Musikstücken schrieb, gaben die Siege Karls XII. Anlaß zu allerlei Aufführungen. Die glückliche Landung des Königs am 9. Juli 1701 feierte er zu Anfang September mit einer Musik, die Morgens in der Peterskirche und Mittags im Dome gespielt wurde[1]. Das Programm beginnt: »Auff die erlangten Sieges Palmen erfolgen die Lob- und Dank-Psalmen«[2]. Die Rathsprotokolle berichten ferner, dass er am 28. November 1702 für ein beim Dankfeste in der Peterskirche aufgeführtes Konzert 10 Rthl. erhielt, daß er am 12. August 1703 in einem Actus musicus, «was von Anfang der feindlichen Blocquade bis zur Recuperirung der Dünamünder Schanze passiret», darstellte und daß er am 26. April 1707 den Friedensschluss mit Sachsen auf gleiche Weise beging[3]. Er selbst erwähnt eine grosse Kantate auf den Tod der verwittweten Herzogin Hedwig Sophie von Holstein-Gottorp, der Schwester Karls XII, († 22. Dez. 1708), die er in Hamburg drucken lassen wollte, und erzählt von Aufführungen der gedruckten Kantaten Keisers und Bronners im Kreise von Dilettanten, unter denen sich Mademoiselle Schwartz auszeichnete. Von seinen Trauermusiken berichtet er z. B., dass er in einem solchen Tombeau eine Klavierkomposition Frobergers, »Memento mori«, für Violinen gesetzt habe anbringen müssen[4]. Das Textbuch einer andern ist betitelt: »Der Melpomene Klag-Lied Über den in der blutigen Action auff Lutzoffs-Holm bey Riga den 9. July 1701 erlittenen Tod des Hrn. Magnus Benedictus von Hellmersen vermittelst eines beweglichen Trauer-Marches vorgestellet von J. V. Meder«[5]. Auch eine neue Oper mit Ballet »Die befreiete Andromeda« vollendete er. Vornehmen Musikliebhabern ertheilte er daneben Unterricht und setzte schon seine Hoffnung auf eine Kapellmeisterstelle am Stockholmer Hofe[6].

Aber die steigende Kriegsnoth und die Eroberung Rigas durch Peter d. Gr. im Jahre 1710 machte solchen Aussichten ein rasches Ende. In den Rathsprotokollen[7] stossen wir nun auf Klagen Meders über die Einquartierung und Bitten um Auszahlung des rückständigen Gehaltes (1712, 1713) und um Reparatur der Orgel (1717). Eine

[1] Publica 53, 265. 271.
[2] M. Rudolph, Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexicon S. 155 (1889).
[3] Publica 55, 382. 56, 528. 61, 321. — Ebenda 58, 150. 60, 55 steht, daß er am 21. Sept. 1704 und 8. März 1706 dem Rathe Kompositionen überreichte.
[4] Mattheson S. 220.
[5] Rudolph S. 155.
[6] Mattheson S. 221.
[7] Publica 68, 437. 69, 229. 72, 381. 412. 434.

letzte Eintragung[1] verräth uns, daß er Ende Juli 1719 gestorben ist. Am 31. Juli d. J. nämlich wird dem Sohne Meders Erhard Nicolaus das Gesuch «um freie Glocken bei Beerdigung seines unlängst verstorbenen seel. Vaters« bewilligt, »en regard derselbe so viele Jahre bei der Kirche gedienet«. Im Todtenregister der damals leider sehr mangelhaft geführten Kirchenbücher ist sein Name, wie mir Herr Anton Buchholtz schreibt, nicht aufzufinden, ebensowenig in den Protokollen des Waisengerichts, das zugleich Nachlaßbehörde war.

Dagegen hat sich auf dem Stadtarchiv eine Eingabe des erwähnten Sohnes, der als Sekretär am Wendenschen Landgericht angestellt war[2], vom Ende des Jahres erhalten, die den ganzen musikalischen Nachlass Meders genau verzeichnet und daher wohl einen Abdruck an diesem Orte verdient. Ob sich in Riga von diesen Kirchenkompositionen noch etwas vorfindet, habe ich bisher noch nicht in Erfahrung bringen können. Um so lieber wird man hier *Matthesons* Urtheil über Meders Kompositionen hören: »Von Verfertigung starker Kirchenstücke hat er am meisten Wesens gemacht. Was uns davon zu Gesichte kommen, ist in Wahrheit mit solcher Gründlichkeit, mit solchem großen Fleiße und mit nicht mindrer Anmuth ausgearbeitet, daß es nicht ohne sonderbares Vergnügen anzuhören. Vor andern verdient der Mann deswegen gelobt zu werden, daß er seines großen Alters ungeachtet, bei kränklicher Leibesbeschaffenheit, dennoch in seiner Composition sich nach dem Geschmack der heutigen niedlichen Ohren zu bequemen und die neue oratorische Schreibart mit Nachdruck anzubrigen jederzeit für seine Schuldigkeit und Ergötzung gehalten hat.«

Supplik des Notars Erhard Nicolaus Meder

prod. et lect. in Senatu d. 21. Nov. 1719[3].

Magnifici

Hoch Edelgeborene, Gestrenge, Großmannveste, Hochgelehrte und Hochweise Herren Bürger Meister und sämbtl. H H. Rathsverwandten, Hochgeneigte und Hochgeehrte Herren!!!

Gott zu Ehren componirte und in die Music gesetzte Psalmen und Lobge-

---

[1] Publica 75, 301.

[2] Er war zu Danzig am 8. März 1689 geboren und starb 1744 am 8. Okt. — Am 5. Sept. 1703 ersuchte sein Vater den Rektor des Rigaer Lyceums, ihn zu entlassen, da er ihn zu einem Danziger Bekannten senden wolle. Sein Sohn Friedrich Valentin M. (1714—1769) wurde Pastor zu Arrasch. Von dessen Tochter Beata Elisabeth (1753—1827), die den Pastor Gustav Bergmann heirathete, stammt der berühmte Berliner Chirurg Ernst von Bergmann ab.

[3] Der Rathsbeschluß (Publica 75,520) lautet: »Es werden die offerirte Musicalien mit Dank angenommen, will E. E. Rath wegen der Gage des seel. Capell-

singe können nach absterben des Maitre nicht beßer alß zu denen Kirchen, wo des Allerhöchsten Ehre gepriesen wird, employret werden. Gleichwie nun mein Seel. H. Vater Capell Meister Johann Valentin *Meder* vornehml. zu componirung geistlicher Musicalien ein Belieben getragen, und dadurch seinen betrübten Zustand, in welchem er sich jederzeit notorie befunden gesehen, versüßet: also habe auch nicht nur Ich selbsten gleich nach seinem Seel. Hintritte mich entschlossen, seine geistliche Musicalia denen Kirchen dieser hochwehrtesten Stadt zu widmen, sondern bin auch aus deßen eigenen Manuscriptis erinnert worden, sothane Sachen lieber zu Gottes Ehren und seiner Kirchen anzuwenden alß in frembde Hände gerathen zu laßen. Ich hätte zu Erfüllung dieses Vorsatzes meine Schnldigkeit gleich erwiesen, wie meinen Seel. Vater beerdigen laßen, bey welchem E. Hoch Edl. und Hochweiser Raht auf mein demühtigstes Ansuchen das freye Glocken Spiel hochgeneigt verstattet, und dahero sothane geneigte deference mit gehorsamsten Dank erkenne, wann nur meine function verstattet hätte, damahls mich alhie zu verweilen und die Musicalia durchzusehen. Nunmehro aber, da zu Durchsehung der Sachen einige Zeit anwenden können, habe ich selbige vermöge beyliegenden Cathalogi denen Kirchen dieser hochwehrtesten Stadt zu dediciren keine Gelegenheit weiter versäumen wollen. In solcher Absicht nun überreiche nicht nur die Musicalia zum Besten der Kirchen, sonder wünsche auch dabey, daß der große Gott diese gantze hochwehrteste Stadt beständig mit glücklicher florirung, Friede nnd Vergnügen bekröhne, und anbey die Gnade verleihen wolle, Ihm vor solche Wohlthaten in denen Häusern, wo seine Ehre gepriesen wird, nechst dem Choral auch mittelst der edlen und Gott wohlgefälligen Music Lob und Dank sagen zu können. Wann auch nechst deme E. Hoch Edl. und Hochweisen Rahte zu eröffnen genöthiget werde, wie meine Eltern wegen des bedaurenden Zustandes, in welchem mein Seel. Vater so wohl vor, alß auch nach der Pest bekandter maßen sich befunden, andere Mittel aufnehmen und sich in Schulden von 150 rthl. stecken müßen, zu deren Entrichtung Ich, daferne nicht die marque einer kindlichen Undanckbarkeit hervorblicken laßen und einen üblen Nachklang erwecken will, angehalten werde, zu Hebung dieser Last aber kein ander moyent, alß meines Seel. Vaters bey E. Edl. Stadts-Kasten stehendes nnd weit über 300 rthl. sich erstreckendes salarium, welches dem Hn. Eltisten Meiners bekandt ist und von demselben auf E. Hoch Edl. und Hochw. beliebiges befragen attestiret werden kan, zu erfinden vermag: alß nehme zu demselben die Zuflucht, implorire also E. Hoch Edl. und Hochw. Raht gantz gehorsamst, es geruhe derselbe mir die grace zu erweisen, und hochgeneigt zu verfügen, daß mir meines Seel. Vaters restirendes salarium außgezahlet werden möge, damit so wohl die von meinen Eltern gemachte, alß auch nach deren Tode ihrentwegen causirte Unkosten contentiren könne. Vor sothaner hochgeneigten deference werde jederzeit in verbundensten respect verharren

E. Hoch Edl. und Hochweisen Rahts

gehorsamster Diener
Erhard Nicola: *Meder*.

Cathalogus

deren von dem Seel. Capell Meister Johann Valentin *Meder* nachgelaßenen geistlichen Musicalien, welche zu Gottes Ehre denen Kirchen der Kayserl. Stadt Riga

---

meisters Meder beym Stadtkasten nicht nur nachsehen lassen, sondern auch mithin, wenn der Stadtkasten zu guten Mitteln gediehen, H. Imploranten darauff etwaß zu reichen bedacht seyn.«

gewidmet und 1719 d. 18. Nov. E. Hoch Edl. und Hochweisen Rahte mittelst Begleitung einer submissen Schrifft übergeben worden von dessen Sohne Erhard Nicolas *Meder*, des Kayserl. Land Grts Wendischen Creyses Notario.

Partituren.

Nr. 1. Missa ex G mol.
2. Die Krohn unsers Haupts ist abgefallen.
3. Magnificat.
4. Welt ade! Ich bin dein müde.
5. Missa ex B dur auff 2 chöre.
6. 1. H. Jesu Christ, wahr Mensch und Gott.
2. Jesus ist mein Heil und Leben.
3. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.
7. Dixit.
8. Der herrliche, doch mit Tränen vermengte Sieg des streitbaren Helden Jephta von Gilead über die Kinder Ammon, laut der Beschreibung im Buch der Richter Cap. 11.
9. Siehe doch, o du bekümmerte Seele. pro festo Pentecostes.
10. Veni, sancte Spiritus.
11. Missa Jubilaea à 20.
12. Gott du bist derselbe mein König.
13. Ich habe einen guhten Kampff gekämpffet à 14.
14. Missa ex F dur à 16.
15. Concertino — aria, Das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte.
16. Missa à 6.
17. Gott sende dein Licht von deinem heil. Himmel.
18. Auff, auff mein Hertz mit Freuden. Auff Ostern.
19. Welche Wunder, welche Thaten, pro festo Pentecostes.
20. Pro Festo Ascensionis Christi. Cantata: Der Sieges-Held fähret auff.
21. Dialogus inter Legem, Peccatorem et Christum.
22. Ein Artzt ist uns gegeben.
23. Herr wo bleibstu so lange.
24. Was mein Gott will.
25. Fröhlig soll mein Hertze springen.
26. Ich habe einen guten Kampff gekämpfft. à 10.
27. Wer ist so starck, alß wie der Tod.
28. Christ ist erstanden.
29. Schmücke dich o liebe Seele.
30. Die Liebe Gottes.
31. Missa.
32. Dialogus inter animam et Christum.
33. Diversi Hymni.
34. Die Passion.
35. Die Passion, in Dantzig componiret.
36. Actus Musicus de passione et morte Jesu Christi; componirt Rigae 1701.
37. Actus musicus de passione Jesu Christi, componirt 1716.

Partien.

Nr. 1. O herber Apffel biß.
2. Gott, warum verstössestu uns so gar?
3. Weg, weg du irdisches Reich.
4. Herr hadere mit meinen Haderern.

Nr. 5. Dialogus von David und Absolon.
6. O Jesu du mein Trost. Heil. Communion Music.
7. Wenn mein Stündlein verhanden ist.
8. Wach auff mein Hertz und freue dich.
9. Domine salvum fac Regem.
10. Gelobet sey der Herr. Pro Festo S. Johannis.
11. Gott hat dir o Zion.
12. Wachet auff ruffet uns die Stimme.
13. Die starcken bedürffen des Arztes nicht.
14. Jauchtzet ihr. Pro Festo visitationis Mariae.
15. Missa à 12.
16. Du o schönes Welt Gebäude.
17. Selig sind die Todten.
18. Posita in medio. Pro Festo Paschalos [!]
19. Herr zeige mir deine Herrlichkeit, cum Partitura musica luctuosa.
20. Jesu meine Freude.
21. Auff meinen lieben Gott.
Wo soll ich fliehen hin.
22. Festo Pentecostes. Gott heiliger Geist.
23. Pro Adventu Christi. Erfreue dich Seele.
24. Hertzlich thut mich verlangen, cum partitura.
25. Gott du bist derselbe mein König.
26. Dominica 1ma Adventus Christi in Dialogo: Ach! daß die Hülffe auß Zion etc.
27. Missa ex E.
28. Missa à 9.
29. Missa ex a ♯
30. Mit Fried und Freud. contrapunct.
31. Kindlich groß ist das gottselige Geheimniß.
32. Brun Quell aller Gühter.
33. Stärck mich mit deinem Freuden Geist.
34. Gelobet seystu Jesu Christ.
35. Wenn mein Stündlein verhanden ist.
36. Der Löwe vom Stam Juda etc. cum Partitura.
37. Venite justi.
38. O Jesu Christ, meins Lebens Licht.
39. O Jesu Christ, wahr Mensch und Gott.
40. Wer ist der, so von Edom kommet. Pro Adventu Christi.
41. Musica pro solenni actu inaugurationis Ministri Ecclesiae cum Partitura.
42. O wie selig seyd ihr doch ihr frommen.
43. Wenn mein Stündlein verhanden ist.
44. Neu-Jahrs-Andacht.
45. Hodie natus est.
46. Ich bin ja Herr in deiner Macht.
47. O Wunder! Gott auß Gott entsproßen.
48. Herr unser Herrscher.
49. O Traurigkeit.
50. O höchster Gott.
51. O Ihr Christen seyd erfreuet.
52. Mag ich Unglück nicht wiederstehn.
53. Es woll uns Gott gnädig seyn.
54. Ein Artzt ist uns gegeben.

Nr. 55. Erbarm dich mein o Herre Gott.
56. Herr Jesu Christ du höchstes Guht.
57. Missa ex E'.
58. Ich hab mein Sach Gott heimgestelt.
59. Magnificat ex A ♯.
60. Magnificat ex E♭.
61. Magnificat à 15.
62. Cantata. Herr wo bleibstu so lange.
63. Magnificat à 6.
64. Festo Pentecostes. Was für Sausen, was für Brausen.
65. Missa ex E♭.
66. Unser keines lebt ihm selber.
67. Descende dilecte mi.
68. Hei mihi Domine.
69. Lobet den Herren alle Heiden.
70. Qui sitit, veniat.
71. O Lamm Gottes. ex G♭ ♯.
72. Pro Festo Annunciationis Mariae. Siehe meine Jungfrau.
73. Bestelle dein Hauß.
74. Warum toben die Heiden.
75. Renovamini Spiritus mentis vestrae.
76. Exultemus, gaudeamus.
77. Io plaudite, claudite.
78. Affice Medicum.
79. Patrem della Messa sopra O Traurigkeit.
80. Missa, Requiem.
81. Sage, was hilfft alle Welt.
82. Potestis bibere calicem.
83. Also hat Gott die Welt geliebet.
84. Nascitur Immanuel.
85. Missa euero [?] Kyrie.
86. Te natum celebrent.
87. Seelig, seelig sind die Frommen.
88. Neu-Jahrs-Music, mittelst des Psalms: Nun danket alle Gott.
89. O Traurigkeit, o Hertzeleid.
90. Der Tod hat zwar verschlungen.
91. Musica electitia German: neue Kühr-music zu 4 chören à 3.
92. Cantata, Herr wo bleibstu so lange. Partitura.

Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck.

Von

Richard Wallaschek.

Ein großer Theil jener Streitfragen, welche die Musikwissenschaft noch heute beschäftigen, läßt sich schließlich auf die merkwürdige Thatsache zurückführen, daß der musikalische und sprachliche Ausdruck, obwohl physiologisch getrennte Prozesse, doch im Gesang zu einer einheitlichen Leistung verbunden sind. Indem wir nun diese Eigenthümlichkeit physiologisch untersuchen, wollen wir zunächst den Sprachvorgang für sich betrachten, soweit dies zur Herstellung einer Analogie mit dem musikalischen Ausdruck nöthig ist, um dann zur Charakterisirung des letzteren selbst überzugehen.

»Sprechen heißt verstehen, sowohl sich selbst als andere. Wir sprechen erst dann, wenn wir unsere Gefühle und Anschauungen begreifen und begriffliche Vorstellungen mit denen anderer Personen auszutauschen vermögen, gleichgiltig ob dies durch Geberde oder Laut geschieht. Zu diesem Verständniß schlagen Interjektionen und Nachahmung die Brücke[1].« Diesen Interjektionen gehen als erste hörbare Äußerung inneren Lebens überhaupt Empfindungsreflexe voraus (Niesen, das erste Lallen des Säuglings), die erst in weiterer Entwickelung zum Affekt- oder Gefühlsreflex (Interjektion) führen, der eine vorhergegangene innere Wahrnehmung voraussetzt. Dieser Gefühlsreflex (z. B. der Schmerzensschrei) ist zunächst nur ein »akustisches« Bild, wie Kußmaul sagt, d. h. er zeigt an, daß irgend etwas in uns vorgeht, ohne daß diese Anzeige als solche beabsichtigt wäre. Die Quelle dieses akustischen Effekts beim Gefühlsreflex ist eben das Gefühl, das z. B. den Frosch veranlaßt zu quaken, er ist nicht etwa

[1] Kußmaul: Die Störungen der Sprache in Ziemßen's Handbuch d. spec. Path. u. Ther. XII. Anhang. Leipzig 1877, pag. 7.

eine Leistung des Gehörorgans[1], für das er eben so wenig bestimmt ist, als er von dessen Eindruck ausgeht, obgleich das in späteren entwickelteren Stadien hinzukommen kann. In diese Reihe gehören die meisten Lautäußerungen der Thiere, in die wir in der Regel viel zu viel Zweckbewußtsein verlegen, das ist das Stadium, in dem auch beim Menschen artikulirter Sprachlaut und musikalischer Ton in innigster Verbindung stehen, ohne daß man deshalb jetzt schon von Musik oder Sprache reden könnte, weil wir es eben nur mit Reflexen zu thun haben. Der weitere Schritt ist nun der, daß wir bestrebt sind mit dem akustischen Bild, als dem Effekt des Gefühlsreflexes, Anderen zu zeigen, was es bedeutet; dann erzeugen wir es aber auch nicht mehr als bloßen Reflex und erreichen unsere Absicht am schnellsten und sichersten dadurch, daß wir in dem akustischen Bild, das wir geben, oder dem entsprechenden Zeichen, einen Zweck nachahmen (Weisen der Thüre.). Die erste Verständigung ist jedenfalls die Geberde, dann die Sprache in akustischen Bildern, welche die Onomatopoiie und Lautmetapher zur Nachahmung benützen. Sie ersetzt ein spezielles Uebereinkommen über die Bedeutung der Laute, obgleich auch ein solches früh genug durch tägliche Gewohnheit zu Stande kommt, namentlich bei schriftlicher Verständigung, wo die Knotenschrift der wilden Völkerschaften (die doch nur auf Uebereinkommen beruht) der Bilderschrift vorangeht. Erst in diesem Stadium bekommen die Laute ihre Bestimmtheit, erst jetzt entsteht die eigentliche Sprache mit dem Verständniß als Ursache und Wirkung[2]. Verstehen ist demnach ein intersubjektiver Vorgang, die Mittel zu dessen Realisierung wachsen und verändern sich proportional zum Zweck.

Mit diesem entwickelten Sprachvorgang können nun gewisse krankhafte Aenderungen vor sich gehen, die uns hier deshalb interessiren, weil in ihnen alle Sonderprozesse blosgelegt werden, aus denen unser Verständigungsprozess zusammengesetzt ist. Sie lassen sich nach folgenden Hauptgruppen unterscheiden:

1. Störungen der Sprache:

[1] Kußmaul a. a. O. pag. 53.

[2] Eine andere Theorie Max Müller's, nach welcher die Sprache durch Begriffsbildung entstanden sei, ist von Lubbock, Taylor, Wilson, sämmtlichen hier citirten Ärzten mit so überzeugendem ethnologischen und physiologischen Material widerlegt worden, daß Müller schließlich selbst diese Thatsachen zugab, jedoch mit der Bemerkung, die oben erwähnte Sprachableitung gebe nur phonetische Typen, keine Wurzeln, von denen sich Derivata bilden lassen. Lubbock widerlegte (Origin of Civilisation) auch diese Behauptung, während Taylor (Primitive Culture) hinzufügt, die Menschen hätten nicht sprechen gelernt um künftigen Etymologen Wurzeln zu verschaffen, sondern um sich zu verständigen.

a) Der Patient versteht alles, kann aber selbst nicht oder nur mangelhaft sprechen (motorische Aphasie).
b) Patient kann sprechen, versteht aber nicht alles oder nur mangelhaft (sensorische Aphasie oder Worttaubheit). Da in diesem Falle die sensorisehen Prozesse nicht mehr intakt sind, tritt Verbalamnesie oft damit in Verbindung auf.
c) Patient kann sprechen, gebraucht aber unrichtige Worte, die er correkt, oder richtige Worte, die er mangelhaft ausspricht (Ataxie oder Paraphasie) z. B. *pagnecham* statt *champagne*.
d) Patient kann nur nachsprechen[1] (Verbal-Amnesie). Dieser Verlust des Wortgedächtnisses geht immer vom Besonderen zum Allgemeinen; man verliert früher das »ja« als das »nein«.

Diese Fälle beweisen, daß »die Feinheit des Gehörs und die Verbindung des Wortbildes mit dem entsprechenden Gedanken verschiedene Dinge sind[2]«. Am deutlichsten zeigt sich das in dem Falle, wo Patient das Wort wiederholen konnte, die Buchstaben sah und doch nicht verstand[3]. Auffallend ist ferner, daß Patienten mit motorischer Aphasie in der Regel nicht lesen können, oft selbst das nicht, was sie selbst geschrieben haben[4].

2. Störungen im schriftlichen Ausdruck:
a) Patient kann nicht schreiben (Agraphie).
b) Patient kann schreiben, schreibt aber unrichtige Worte und Buchstaben (Paragraphie oder ataktische Agraphie).
c) Patient kann nur nachschreiben (richtig oder mangelhaft). Solche Kranken schreiben Gedrucktes in Schreiblettern oder in Drucklettern ab, je nachdem nebst dem Verständniß des Schriftzeichens auch die Erinnerung zwischen gedruckten und geschriebenen Lettern geblieben ist oder nicht[5]. (Amnestische Agraphie).

3. Störungen im Verständniß von Schriftzeichen:
a) Patient kann nicht lesen (Alexie). Dies kommt, wie wir gesehen haben, oft in Verbindung mit motorischer Aphasie vor (sog.

---

[1] »The patient cannot think of a word« wie W. R. Gowers sagt. Beispiele in seinen: Lectures on the Diagnosis of Diseases of the Brain. London 1885 pag. 128; auch: A Manual of Diseases of the Nervous System. London 1886. Im folgenden ist mit der Seitenzahl das erstere Werk citirt.

[2] Kußmaul a. a. O. pag. 102.

[3] Gowers a. a. O. pag. 137.

[4] Beispiel bei Hughlings-Jackson: Brain, a journal of Neurology. London 1879; Vol. I, pag. 319.

[5] Beispiel bei Gowers a. a. O. pag. 134.

relative Alexie); außerdem giebt es noch eine absolute Alexie, deren Folge auch Agraphie ist; in diesem Falle besitzen die Schriftzeichen keinerlei Vorzug vor den übrigen optischen Erinnerungsbildern (der Kranke beißt z. B. in die Seife)[1].

b) Patient kann lesen, verwechselt aber die zu lesenden Worte oder Silben oder Buchstaben (Paralexie), trotzdem er manchmal noch ganz gut buchstabiren kann, ein Beweis, daß Buchstabiren und Lesen nicht identische Prozesse sind.

4. Störungen im mimischen Ausdruck:

a) Patient findet nicht die entsprechende Geberde zur Verständigung. Er kann z. B. nicht jemand zu sich winken. (Amimie).

b) Patient kennt die Geberde, verwechselt aber ihre Bedeutung, (Paramimie); er nickt mit dem Kopf um zu verneinen, hebt 2 Finger empor, um 4 auszudrücken (auch ataktische Amimie genannt).

c) Patient kann die entsprechende Geberde nicht selbst hervorbringen, wohl aber nachmachen (amnestische Amimie). Die Bewegungen eines Clarinettisten, die Patient unmittelbar imitirte, war er später nicht fähig aus eigenem Antrieb oder auf Geheiß zu wiederholen.

Alle diese Fälle beweisen zunächst, daß unser Gedankenausdruck aus drei verschiedenen Prozessen zusammengesetzt ist, die wir deshalb erwähnen, weil auf musikalischem Gebiete eine dementsprechende Analogie zu finden ist. Diese Prozesse sind: 1. der sinnliche Eindruck des Objekts, 2. der entsprechende Gedanke, 3. seine Verbindung mit einem intersubjektiven Verständigungsmittel (Laut, Schriftzeichen oder Geberde) und die Äußerung dieses Mittels. Das beweist aber weiter, daß ein Denken im Sinne der Erhöhung unserer Intelligenz nicht gefördert werden kann durch einseitige Ausbildung unseres Sprechprozesses (Philologie), sondern nur in Verbindung mit Gedanken, die sich an den unmittelbaren sinnlichen Eindruck der Objekte anschließen. Dann erst sind alle drei Prozesse vereinigt[2]. Auch dafür werden wir — *mutatis mutandis* — auf musikalischem Gebiete Analogien finden.

[1] Näheres über Beispiele bei C. Wernicke: Der aphasische Symptomencomplex. Breslau 1874, pag. 137. Kußmaul a. a. O. pag. 199. Gogol: Beitrag zur Lehre von der Aphasie. Breslau 1873. Diss. — Man beachte die Ähnlichkeit dieser und ähnlicher Symptome der Aphasie im weitesten Sinne mit den Erscheinungen des Hypnotismus.

[2] Eine Erziehung aber in Sprachen, die nicht zur Konversation bestimmt sind, fördert natürlich noch weniger das Denken, sondern nur den obigen 3. Theil. So bekommen wir eine Art Papagei-Wissenschaft statt Bildung.

Das merkwürdigste bei den oben erwähnten Fällen ist nicht nur, daß Patient imitiren kann, was ihm spontan auszudrücken nicht gelingt, sondern daß ein solcher Ausdruck oft automatisch und als Gefühlsreflex gelingt, selbst wenn er weder spontan noch imitativ möglich ist. Die automatischen und Gefühlsreflexe sind also eine vom Gedankenausdruck verschiedene Erscheinung, eine Selbstständigkeit, die für den Charakter des musikalischen Ausdruckes, wie sich zeigen wird, von großer Wichtigkeit ist. Das Beispiel von dem aphatischen Mädchen, das dem behandelnden Arzt sagt: »*I can't say 'no' sir*«, obgleich sie *'no'* allein willkürlich nicht sprechen kann[1], vom sprachlosen Idioten, der im Fieberdelirium zu sprechen begann[2], vom Professor der Jurisprudenz, der automatisch abstrakte juristische Vorträge hält, ohne sonst »seinen Regenschirm verlangen zu können[3]«, vom Arzt, der bewußtlos dennoch zur bestimmten Zeit seinen Patienten richtig zu ordiniren anfängt etc. bestätigen dies für die 1. Gruppe. Das Affektwort erhält sich länger als die Gedankensprache. In der 2. Gruppe giebt es Personen, die noch immer ihren Namen unterschreiben, obgleich sie längst nicht mehr schreiben können. In der mimischen Gruppe ist sogar ein schlagendes Beispiel von einem Bewußtlosen, der sich täglich vollkommen rasirt[4]. — Kurz Beweise genug, die die Selbstständigkeit automatischer Äußerungen kennzeichnen.

Zur Erklärung dieser Thatsache, daß die Bildung von Begriffen in andern Gehirnpartien und auf andern Bahnen vor sich geht, als der Ausdruck von Gefühlen und die automatischen Prozesse, hat die Lokalisationstheorie einen sehr bequemen, jedoch immer mehr bestrittenen, Aufschluß gegeben. Seit Vulpian's »*loi de suppleance*«, nach welchem alle Theile der Großhirnrinde dieselben Funktionen übernehmen können, und der genau entgegengesetzten Lehre Hitzig's hat man auf verschiedene Art, zuletzt dahin zu vermitteln gesucht, daß eine Lokalisation nur nach 2 Hauptgruppen erfolgt, nach motorischen und sensorischen, Bewegungs- und Empfindungsvorstellungen[5];

---

[1] Gowers a. a. O. 126.

[2] The Lancet 1871, vol. II, pag. 430.

[3] Trousseau in Bulletin de l'Acad. Imp. de Médecine Tom. XXX, 1864—65, pag. 654. Dieser Band enthält überdies die ganze berühmte Diskussion über Aphasie, die 1865 in der Akademie gehalten wurde, und die zugleich einen Überblick über die gesammten Streitfragen gewährt. Eine andere berühmte Diskussion fand 1868 auf dem Annual meeting of the British Association zu Norwich statt. Bateman charakterisirt ihr Resultat mit den Worten: Tot homines, tot sententiae (a. a. O. pag. 99).

[4] »The Brain« vol. II, pag. 354 u. f.

[5] Gudden: Gesammelte Abhandlungen, herausgegeben von Grashey 1889.

außerdem haben die erst vor wenigen Wochen publicirten Untersuchungen Brown-Sequard's[1] festzustellen gesucht, daß jede Hemisphäre im Stande ist, willkürliche Bewegungen auf beiden Seiten des Körpers zu erzeugen, und von ihnen sensorische Prozesse aufzunehmen, so daß wir zwei große Nervencentren besitzen, in demselben Sinne als wir 2 Augen, 2 Ohren etc. haben. Doch gibt auch er zu, was vor ihm schon Gowers, Hughlings-Jackson und Kussmaul beobachtet haben, daß beim Sprechen das hintere Dritttheil der dritten linken Stirnwindung (sog. Broca'sche Region) thatsächlich am meisten eingeübt wird[2], womit aber nicht gesagt ist, daß die rechte Hemisphäre nicht supplementär einzutreten vermöge. Das letztere geschieht meistens bei Kindern, die selten permanente Aphasie davontragen, da sie leicht ein rechtsseitiges Sprachcentrum für Sprechen, Lesen und Schreiben einüben[3], aber auch bei Erwachsenen, die mit dieser neuen Einübung und Aufnahme neuer Eindrücke oft ein ganz neues Ego bekommen können. Eine Genesung kann das alte Ego wieder hervorrufen, und beide Zustände können nun mehrere Male wechseln, so daß ein doppeltes Ich-Bewußtsein entsteht, von denen eines das andere nicht kennt (Periodische Aphasie)[4]. Doch abgesehen von diesen Komplikationen ist uns die Funktion einer einzigen Hemisphäre beim Sprechen deshalb wichtig, weil der ungestörte Verlauf emotionaler und automatischer Prozesse trotz Störung des Gedanken-

[1] The Forum. New-York, August 1890. — vol. IX, pag. 627.

[2] Damit hängt entwicklungsgeschichtlich die Thatsache zusammen, daß die 3. linke Stirnwindung bei Mikrocephalen außerordentlich unvollkommen entwickelt ist, wie Marshall in Untersuchungen über das Gehirn einer Buschmannsfrau, zweier Idioten europäischer Abstammung und mehrerer anderer Idioten-Gehirne gezeigt hat (Philos. Transactions vol. 154; 1864, pag. 501—555). Dasselbe gilt vom Gehirn der Affen (vide Carl Vogt bei Batemann: On aphasia pag. 168). Man ist nun noch weiter gegangen und hat versucht zu zeigen, daß eine Reizung der entsprechenden Gehirnpartien bei den Vögeln den Stimmapparat in Aktion setzt; gerade dadurch aber scheint mir die Vermuthung wahrscheinlich, daß diese Stimmäußerung der Vögel nichts specifisch-musikalisches ist, denn die Entwickelung der obengenannten Partien führt wohl zur Ermöglichung des menschlichen Sprachlautes, hat aber mit dem musikalischen Ausdruck nichts zu thun. Deshalb scheint es mir auch etwas übereifrig zu sein, aus den primären Hirnanschwellungen (dem entwickelungsgeschichtlichen Vorstadium der späteren Großhirnwindungen) bei Bienen und Ameisen, auf deren musikalisches Talent schließen zu wollen, wie dies bereits geschehen ist.

[3] Zahlreiche Beispiele bei: A. Claus: Aphasie bei Kindern im Jahrbuch für Kinderheilkunde. Neue Folge, XVII Bd. pag. 369 u. 400, S. Wilks: Cases of Disease of the Nervous System in Guy's Hospit. Reports; 3. series, vol. XVII, pag. 156.

[4] Beispiele bei Batemann: On aphasia pag. 44; Ribot, Diseases of the Memory pag. 99—125.

ausdrucks in Folge der Erkrankung einer Hemisphäre beweist, daß diese letzteren stets von beiden Hemisphären ausgehen, und weil diese Funktion überdies wichtig ist bei Ausführung bestimmter willkürlicher Bewegungen, die beim Spielen musikalischer Instrumente eine so große Rolle spielen. An diese letztere Thatsache hat Wilks einige interessante Fragen geknüpft[1]. Zunächst stellt er fest, daß bei der Einübung eines Armes für eine bestimmte Bewegung nicht der Muskel oder Nerv des Armes oder das Gehirn als solches, sondern ein bestimmtes Nervencentrum eingeübt wird, »woraus folgt, daß gerade so wie (z. B. beim Violinspielen) die beiden Arme für verschiedene Bewegungen eingeübt sind, der eine, um den Bogen zu handhaben, der andere, um die Saiten zu streichen, so die beiden Seiten des Gehirns eingeübt werden müssen, um eine gewisse Bewegung auszuführen.« »Da die beiden Hände beim Spiel nicht verwechselt werden können, so beweist dies, daß jede Seite des Gehirns speziell für die ihr eigenthümliche Bewegung eingeübt worden sein muß.« Dieses Beispiel beweist mir nun freilich immer nur, daß jede Hand blos eine bestimmte Bewegung gelernt hat, ohne etwas darüber auszusagen, woher diese Beweguug geleitet wird; doch hätte Wilks als passenderes Beispiel den Klavierspieler anführen können, dessen beide Arme dieselben Bewegungen ausführen, dem es aber nicht ohne besondere Übung gelingt, mit der rechten Hand den Baßschlüssel, und mit der linken den Violinschlüssel zu spielen. Selbst ohne ein »Übergreifen« der Hände kann der Anfänger, der gewohnt ist, *primo* zu spielen, nicht ohne weiteres den *secondo* im Baßschlüssel spielen, nicht weil er die Baßnoten etwa nicht lesen kann er kann dies ganz gut für die linke Hand allein), sondern — wir können hier Wilks citiren —: »Der Grund, warum die linke (oder rechte) Hand nicht unverzüglich der Aufforderung des Gedankens folgen konnte, war einfach, weil sie dazu nicht geübt wurde, und deshalb unfähig war es zu thun.« Es scheint überhaupt, daß die meisten Menschen — wie Brown-Séquard mit Recht bemerkt hat — nur eine Gehirnpartie für Erlernung der Handbewegungen einüben und alle anderen motorischen Elemente ganz unbenutzt lassen. Mit jeder Hand selbstständig zu handeln ist nicht allen Menschen ohne weiteres möglich, und die Übung musikalischer Instrumente beweist das täglich. Schon das einfache Beispiel mit der rechten Hand der Brust entlang auf- und abzugleiten, uud zu gleicher Zeit mit der linken senkrecht darauf zu schlagen ist manchen Menschen unmöglich, und ich habe bemerkt, daß Leute, die ein Musikinstrument

[1] Guy's Hospital Reports. Neue Serie XVII. pag 158.

spielen, dies viel leichter, oft ohne weiteres ausführen können, als andere, die keine instrumentale Vorübung haben.

Noch eigenthümlicher, als auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, ist die Thätigkeit des Gehirns beim Singen in Anspruch genommen, und gerade hier geben uns die Fälle von Aphasie einen neuen Aufschluß über die Natur der musikalischen Äußerungen überhaupt. Es zeigt sich nämlich, daß sie auf denselben Bahnen und mit Hilfe derselben Gehirnpartien ausgeführt, beziehungsweise vorbereitet werden, wie die automatischen und Gefühlsäußerungen. Zur Bestätigung dieser Ansicht dienen die folgenden Krankheitsbilder, deren Betrachtung, wie wir sehen werden, auch noch in anderer Beziehung für die Musikwissenschaft wichtig ist.

Sehr häufig wird namentlich bei Kindern die Bemerkung gemacht, daß sie trotz Aphasie ganz gut singen können; sie äußern in solchen Fällen gewöhnlich nur ein Wort, oder eine oder mehrere Silben (Jackson in The Lancet 23. Sept. 1871. Vol. 2. pg. 430). Ein Aphasischer sang »*très-nettement*« die ganze Marseillaise und Parisienne nur mit der Silbe »*tan*«, der einzigen, die er hervorbringen konnte[1], ein anderer sang ein Lied, das er während seiner Krankheit korrekt komponirt und niedergeschrieben hatte, während er sich auf dem Klavier begleitete (Knoblauch: Über Störungen der musikalischen Leistungsfähigkeit in Folge von Gehirnläsionen. Heidelberg Dissert. 1888. pg. 8). Häufig ist in solchen Fällen die Textaussprache auf die wenigen Worte und Silben beschränkt, die man überhaupt noch gebrauchen kann.

Aber auch ein Gesang ohne Textaussprache kommt bei Aphasischen vor. Ein 8jähriger Knabe, der nur »*Here*« und »*Eleanor*« sagen konnte und im Alter von 7 Monaten »Wasser im Gehirn« hatte, konnte ebenfalls singen, obgleich er den diesbezüglichen Bitten Jackson's gegenüber unerbittlich blieb. Sein Vater aber berichtete, »daß er die Noten der Melodien ganz korrekt wiedergiebt, doch dabei keine Worte ausspricht. Der Arzt, der ihn außerhalb des Spitals behandelte, berichtet, daß er den Knaben mehrere Melodien habe singen hören«. Es kann freilich auch der Stimmverlust (Aphonie) mit Sprechverlust zusammenfallen, obgleich das nach Jackson selten vorkommt. »Fast alle Patienten, welche die Sprache verloren haben, können einige Worte äußern, wie »ja« oder »nein«, und sie behalten die Fähigkeit, den Ton der Stimme zu verändern« (Lancet pg. 431).

[1] J. Falret: Aphasie, Aphémie, Alalie im Dictionnaire encyclopédique des Sciences Médicales von A. Dechambre. Paris 1866. V. Band, pag. 620. — Falret hat sich überdies die Mühe genommen am Schluß des Artikels die ganze Literatur über Aphasie von 1585—1866 zusammenzustellen.

Zahlreich sind ferner die Fälle, wo der Patient, trotz Aphasie, zum Gesang Worte ausspricht, die er sonst nicht auszusprechen oder selbst nachzusprechen im Stande ist. Ein 10jähriger Knabe, der nur »*here*« und »*there*« und »*I won't*« zu sagen im Stande war, konnte zum Gesang und nur zum Gesang auch andere Worte sprechen, wie: »Joseph Mary, Maggie May, *Not for Joe*« (Lancet a. a. O.). Ein Offizier sang korrekt den Text des ersten Verses der Marseillaise, obgleich er sonst nur »*pardi*« und »*b*« sprechen konnte (Grasset bei Knoblauch a. a. O.). Ein anderer Patient (Gowers a. a. O. pg. 126) sprach in der ganzen Zeit, vom Beginn der Krankheit bis zu seinem Tode, nur »*yes*« und »*no*«, einmal sagte er »*ming*«, als der Hausarzt ihm *good morning* wünschte. Eines Tages begann einer der Patienten im Hospital zu singen: »*I dreamt that I dwelt in marble halls*«. Der sprachlose Patient stimmte ein und sang den ersten Vers mit dem anderen Patienten, und dann den zweiten Vers allein, indem er jedes Wort korrekt aussprach[1]. Ein 6jähriges Mädchen, das mit »rechtsseitiger Hemiplegie mit Betheiligung der rechten Gesichtshälfte und Aphasie« behaftet war, »konnte anfangs gar nicht sprechen, später sagte es »Mama«, scheint auch einzelne Worte nachgesprochen zu haben und konnte das Liedchen: »Weißt du, wie viel Sternlein stehen« u. s. w. singen, ohne den Text des Liedes hersagen oder einzelne Worte desselben willkürlich sprechen zu können«. Von einem 2 Monate späteren Stadium heißt es: »Spontan bringt sie nur das Wort »Mamme« hervor; sie vermag einzelne Worte nachzusprechen, aber nur schlecht und unvollkommen. Ihr Liedchen: »Weißt du u. s. w.« singt sie, wenn man es anfängt, mit richtiger Melodie wie ein aufgezogenes Uhrwerk ab; bleibt sie einmal stecken, so vermag sie nicht fortzufahren oder von neuem zu beginnen. Sämmtliche Worte des Textes, von denen sie kein einziges spontan sprechen kann, werden beim Singen korrekt artikulirt.« (Nähere ausführliche Krankengeschichte bei Knoblauch a. a. O. 4).

Nicht genau beobachtet ist ein Fall, wo der Patient Verbalamnesie hatte und von dem es heißt: »Was er an Gesängen und Gebeten gewußt, hatte er meistens« (also doch nicht ganz) »vergessen« (Allg. Zeitschr. für Psychiatrie Tom. VI 1849, pg. 690).

Eine weitere Betrachtung ähnlicher Beispiele ergiebt, daß wir auch in rein musikalischer Beziehung verschiedene Gruppen von Störungen unterscheiden können, die denen der Aphasie (im weitesten Sinne des Wortes) parallel laufen und die wir einem passenden Vorschlag Knoblauch's folgend »Amusie« nennen wollen. Diese sind:

[1] Die Sektion ergab eine Embolie der Arteria cerebri media und eine Zerstörung der ganzen motorischen Sprachregion der linken Hemisphäre.

1. Störungen des gesanglichen Ausdrucks:
   a) Motorische Amusie. Patient kann nicht mehr singen. Es scheint, daß diesbezügliche Fälle in der Theatergeschichte öfter vorkommen, wo bei Sängern oft plötzlich ein theilweises oder gänzliches Unvermögen zu singen eintrat, doch sind sie nicht immer sorgfältig beobachtet und mitgetheilt. Ein genau überlieferter Fall ist folgender: »*Une de mes malades, assez bonne musicienne, retrouvait parfaitement ses notes, pouvait même écrire de la musique, en composer; elle reconnaissait un air, lorsqu'elle l'entendait, mais elle était incapable de le fredonner*« (trällern)[1].
   b) Sensorische Amusie oder Tontaubheit. Patient hört keine Töne mehr oder unterscheidet sie nicht. Die übrige Gehörsempfindung kann dabei intakt bleiben oder mehr als normal entwickelt sein; Patient kann manchmal selbst singen, wenn auch meist unrichtig. Die Wahrnehmung des Rhythmus und der Schallstärke verschafft sogar eine Art Vergnügen an der Musik. Es ist bisher nicht vollkommen entschieden, ob ein Fall von Tontaubheit, wie Grant Allen einen berichtet hat[2], wirklich auf eine Abnormität in den Nervencentren zurückzuführen und deshalb an dieser Stelle zu erwähnen ist. Grant Allen selbst ist der Ansicht, daß er sich eher durch einen Fehler der peripheren Organe erklären läßt, doch hat Edith Simcox ihren eigenen ähnlichen Fall einem Defekt in den Nervencentren zugeschrieben.
   c) Paramusie. Patient kann singen, gebraucht aber unrichtige Töne und Intervalle. Von einem solchen Falle heißt es: Patient war nicht im Stande »Heil dir im Siegerkranz« korrekt vor- und nachzusingen, obgleich er musikalisch war und einem Gesangverein angehörte. »Nicht bessere Erfahrungen«, berichtet Kast weiter, »machte ich mit Gesangbuchmelodien selbst der allergeläufigsten Art ('Eine feste Burg' u. s. w.). Immer zeigte es sich, daß der Rhythmus der Melodie stets richtig getroffen und jede Note nach ihrem Werthe richtig gehalten wurde, dagegen durchaus unrich-

[1] Proust: Arch. général de Méd. VI. ser. tom. XIX. pag. 310; vgl. auch Knoblauch a. a. O. pag. 19 u. Kußmaul a. a. O. pag. 181; Stumpf, Tonpsych. I, pag. 282 ist infolge des Kußmaul'schen Übersetzungsfehlers in der Erklärung irregeführt worden, weshalb ich es vorzog den Fall im Urtext zu citiren; Ribot Dis. of the memory pag. 145.

[2] Mind 1878, pag. 157 u. 403; Edith Simcox ebenda, pag. 401.

tige Töne und falsche Intervalle zu Tage kamen — und dies — trotzdem Patient sich offenbar seiner schwachen musikalischen Leistung bewußt und daher nicht ohne Schwierigkeit zu weiteren Experimenten zu bewegen war. Es wurde nun der Versuch gemacht, ihn Töne nachsingen zu lassen, und hierbei gleichzeitig eine sehr erhebliche Störung konstatirt, obwohl Patient die Unrichtigkeit der von ihm proferirten Töne erkannte und seinen Unmuth über ihr Mißrathen kundgab. Wurde der Versuch derart modificirt, daß Patient mir Töne angab, die ich nachzusingen hatte, so entgingen dem Kranken selbst geringe Abweichungen nicht ein einziges Mal (es war also motorische Paramusie), immer korrigirte er mit lautem »nein, nein« und gab erst dann seine Zustimmung zu erkennen, wenn der richtige Ton getroffen war. Vorgesungene Weisen und Liedanfänge erkannte er gut und machte Äußerungen der Unzufriedenheit, wenn ihm bekannte Lieder verstümmelt vorgesungen wurden. In der Kenntniß der Notenschrift ist Patient nicht genügend vorgeschritten, um eine zuverlässige Prüfung in dieser Richtung bestehen zu können. Auch spielt er kein musikalisches Instrument. (Kast »Über Störungen des Gesangs und des musikalischen Gehörs bei Aphasischen.« Münchener med. Wochenschr. 1885, No. 44, pg. 624, citirt nach Knoblauch.). — Nicht zu verwechseln sind diese Fälle mit Aphonie. »*Aphonia implies defect in the larynx itself*« (Jackson a. a. O. u. insbes. A. Dechambre in Dict. enc., pg. 644 mit Literatur).

d. Wahrscheinlich giebt es auch eine musikalische Amnesie, entsprechend der Verbalamnesie, wo Patient nur nachsingen kann. Für diese meine Vermuthung kenne ich jedoch noch kein Beispiel.

Wie sehr alle diese Fälle von motorischer Amusie unabhängig sind von Aphasie, d. h. wie sehr der musikalische Ausdruck und die Erfindung ihren eigenen, von Vorstellungen (nicht von Gefühlsreflexen) unabhängigen Weg geht, beweist vor allem ein Fall, den Dr. Lasègue beobachtet hat, und den Trousseau (*Bulletin de l'Académie Royale de Médecine vol. 1865*, pg. 647 und 659) Falret (a. a. O. 620) und Jackson (a. a. O. pg. 431) mittheilen. Patient konnte weder sprechen noch schreiben, und doch schrieb er eine ihm vorgesungene Melodie korrekt nieder. Aus dieser selbstständigen Erhaltung des Notenschreibens folgt, daß es wohl auch selbstständig verloren gehen kann. Wir hätten dann

2. eine rein musikalische Agraphie und vielleicht auch Paragraphie und amnestische Agraphie. Jackson vermuthet, daß es auch möglich sein müßte, daß ein Patient nicht Worte, wohl aber Musik lesen kann (Lancet, pg. 431); dann müßte es auch

3. eine musikalische Alexie und Paralexie geben, und schließlich giebt es thatsächlich auch

4. ein bloßes Unvermögen zu spielen (musikalische Amimie und Paramimie). Einen Fall hierzu erzählt Finkelnburg (Berliner klin. Wochenschr. No. 37 und 38, 1870, pg. 450). Ein holländischer Lehrer, Geiger, wurde von einer sich allmählich steigernden Schwäche der linken Hand befallen, zu der später auch aphasische Störungen traten. Dann bemerkte er, »daß er die Noten nur mit großer Schwierigkeit und häufigen Verwechslungen zu lesen und zu spielen vermochte. . . . . Nach dem Gehör wußte er Melodien auf der Geige mit wenig verminderter Fertigkeit wiederzugeben, nicht aber auf dem Klavier, indem ihm häufige Verwechslungen der Tasten unterliefen, welche er zwar sofort heraushörte und verbesserte, die sich aber bei Wiederholung desselben Stückes doch jedesmal zu seinem großen Verdrusse wiederholten. Nach dem Gehör Noten niederzuschreiben vermochte er nicht.« Es ist leider nicht gesagt, inwieweit er diese letztere Fähigkeit, die ja durchaus nicht selbstverständlich ist, früher kannte. Es liegt somit musikalische Paramimie in Verbindung mit musikalischer Paralexie, Paragraphie (?) und Paraphasie vor. Wie weit Patient singen konnte, ist leider auch nicht gesagt. Zu bemerken sind die Linksseitigkeit der Lähmung und die nach der Obduktion offenbare Läsion der rechten Hemisphäre; merkwürdig ist die Paraphasie trotz unversehrter linker Hemisphäre. War Patient vielleicht linkshändig?

Außerdem giebt es Beispiele, die beweisen, daß auch das musikalische Gedächtniß sich unter Umständen eine gewisse Selbstständigkeit bewahrt. »Manche Idioten, die sonst für alle anderen Eindrücke unempfänglich sind, haben eine außerordentliche Empfänglichkeit für Musik und sind im Stande ein Lied, das sie einmal gehört haben, zu behalten« (Ribot a. a. O., pg. 132). »Ein Bursche, der in Folge eines schweren Schlages auf den Kopf 3 Tage bewußtlos dalag, fand, als er zu sich kam, daß er alle Musik verlor, die er gelernt hatte (*»lost all the music«*) obgleich sonst nichts anderes aus ihm herausgeschlagen wurde«. (Carpenter: Mental Physiology, 4 ed., London 1876, pg. 443). Allerdings ist das bloße Nicht-erinnernkönnen noch keine Amusie, sondern musikalische Amnesie, und wenn wir obigen Bericht ganz wörtlich nehmen, so müssen wir auch annehmen, daß der Bursche vielleicht sogar in der Lage war, sich weitere Musik anzueignen; dennoch ist eine solche Selbstständigkeit des Gedächtnisses für Musik allein immerhin auffallend.

Eine vollständige Analogie zwischen Aphasie und Amusie ist vorläufig noch Hypothese, insofern als diesbezügliche Fälle für alle Gruppen isolirt nicht bekannt sind. Zweite und dritte Gruppe fehlen. Es steht aber durch die bisherigen Beispiele schon fest, daß der musikalische Ausdruck unabhängig vom begrifflichen ist; wie weit sich das auf das beiderseitige Lesen und Schreiben miterstreckt, ist derzeit noch zu wenig beobachtet. Wir wissen ferner, daß unter dem Eindruck von Aphasie manche Kranke die Kompositionsfähigkeit behalten und die Komposition schreiben können, andere mit der Notenschrift auch ihr Kompositionstalent verlieren. Das merkwürdigste ist, daß die künstlerische Thätigkeit überhaupt, nicht nur die musikalische, diese Selbstständigkeit besitzt. Interessante diesbezügliche Bemerkungen hat Trousseau gemacht. (*Bulletin de l'Académie Imperiale de médecine.* Tom. XXX. 1864, 1865, pg. 653). Ein Graveur, der an Paraphasie litt, also sprechen konnte, aber unrichtig aussprach und unrichtige Worte gebrauchte, war nicht mehr im Stande, in derselben Weise wie früher Zeichnungen zu entwerfen. »*Je l'invite alors à dessiner une bergère, et il crayonne quelque chose d'informe et qui n'avait rien d'humain. Voilà donc un dessinateur qui, entre autres pertes que son intelligence a faites, a perdu la mémoire du dessin, comme tout à l'heure un financier avait perdu celle des chiffres.*« Fahret bemerkt, daß unter den Aphasischen, welche auch nicht schreiben können, aber ihr Zeichentalent behalten haben, es solche giebt, welche aus dem Gedächtnisse zeichnen, und solche, die blos abzeichnen können (a. a. O., pg. 620). Es scheint also auch beim Zeichnen ähnliche Gruppen von Störungen zu geben wie bei Aphasie und Amusie, und die Vermuthung liegt nahe, daß zwischen Schreiben und Zeichnen ein Unterschied besteht, der — analog dem von Sprechen und Singen — in letzter Linie auf dem von Vorstellungen und Gefühlen beruht.

Einen weiteren Beleg für die Unabhängigkeit des musikalischen vom begrifflichen Ausdruck liefern die Beispiele von Musik bei Idioten, deren verhältnißmäßig richtiger Gesang trotz Störungen der Sprache, intakt bleibt. Selbst stumme Idioten können manchmal im Affekt Töne von verschiedener Höhe hervorbringen[1]. Ja so verschieden ist der Prozeß des Ausdrucks beim Singen und Sprechen, daß Musik selbst den Stotterern die fehlerlose Aussprache ermöglicht.

Alle diese Fälle nun geben uns in mehrfacher Beziehung zu denken:

1. Mag die Beobachtung und Erklärung obiger Beispiele noch so viel zu wünschen übrig lassen und das Gebiet der Hypothese hier

[1] Kußmaul a. a. O. pag. 222, Claus a. a. O. p. 370.

noch so groß sein, eines ist gewiß, daß analog dem Sprachprozeß auch der musikalische Ausdruck aus physiologisch trennbaren Elementen besteht, die selbstständig erworben werden und verloren gehen können, die aber nur alle vereinigt den vollen musikalischen Ausdruck ergeben. Diese sind: 1. Der sinnliche Eindruck (Gehörseindruck) des Tones und die in der Erinnerung festgehaltene Vorstellung desselben. 2. Verbindung des Tones mit einem Notenbild, 3. dem Ausführungsapparat. Beim Singen nun muß das Notenbild mit der Vorstellung des Tones verbunden werden, beim Spielen eines Instrumentes kann die zweite oder selbst die erste Gruppe, ja selbst beide können wegfallen, obgleich eine Vereinigung aller drei Prozesse vom musikalischen Standpunkt aus wünschenswerth ist. Eine im eigentlichen Sinne musikalische Übung wird stets alle drei Prozesse enthalten müssen, und um deren vereinte Funktion nachweisen zu können, wird es nöthig sein, auch Gruppe eins und drei zusammen zu üben, das heißt nach dem Gehör zu spielen (selbstgedachtes oder gehörtes), ferner Gruppe eins und zwei zu üben, d. h. nach dem Gehör schreiben und umgekehrt vom Blatt singen zu lernen. Die Verbindung der Gruppe zwei und drei ist schon ein bloßes Surrogat des vollen Ausdrucks, auf das sich dennoch die meisten Musikdilettanten mangels Befähigung oder besseren Wissens beschränken. Nur in Verbindung mit den obengenannten Übungen hat diese letztere Kombination einen unleugbaren Werth für die musikalische Aufführung. Ganz unmusikalisch aber ist es, musikalische Übungen auf Gruppe drei allein zu beschränken; das ist aber leider der häufigste Fall des modernen Musikunterrichtes, geisttödtende Skalen und Übungen auswendig einzulernen, ohne die Fühlung mit dem lebendigen Kunstwerk konstant aufrecht zu erhalten. Je nach der Individualität des Schülers mag der praktische Unterricht hie und da ausnahmsweise die Nothwendigkeit ergeben, eine oder die andere der elementarsten Bewegungen für sich allein zu üben, darüber hinaus sich einzulassen hat vom musikalischen Standpunkt keinen Sinn. Das Auswendigüben von Skalen und stereotypen Etüden ist nur eine Übung des Ausführungsapparates, die, für sich allein vollkommen zwecklos, ihren Werth erst durch beständige Verbindung mit dem lebendigen Kunstwerk oder wenigstens mit dem Notenblatt bekommt. Diese Verbindung zu vernachlässigen kann für den Fortschritt nur hinderlich sein, weshalb wohl gerathen ist, nicht zu schwere Sachen zu üben, um nicht zu lange beim Alten zu bleiben, und die Verbindung mit neuen Noten oder Gehörseindrücken zu verlieren. Wer das außer Acht läßt, der vergißt, daß man bei gewissen mechanischen Übungen weder Musik übt noch Klavier spielen lernt, sondern einfach

die Hand bewegt. Diesen Zweck würden andere Bewegungen in weit gesundheitsförderlicherer Weise erreichen. Manche Schulsysteme gehen sogar so weit, eine Dehnung, Streckung, eine Art Massage der Hand nach anatomisch-physiologischen (?) Prinzipien vorzuschreiben, und durch allerlei Kunststücke die Schule recht lang und das System recht umständlich zu machen. Die Kunst profitirt davon nichts, obgleich mancher andere Profit dabei herauskommen mag. Was hilft aber dem so Geübten die Bewegung der Hand, wenn er sie im entscheidenden Moment nicht mit Notenbildern oder Tonvorstellungen in Verbindung zu bringen weiß? Er kann nicht lesen und nicht hören, er erkennt nicht gleich, daß er eine Bewegung auszuführen hat, die ihm vielleicht für sich ganz geläufig ist, und steht so im praktischen Effekt auf einer Stufe mit dem, der sie nie gelernt, aber wenigstens Zeit und Mühe erspart hat. Das System dieser Schule ist genau so, als wollte man Jemand vernünftiger reden lehren, indem man ihm die *larynx* massirt. In ähnlicher Weise wie noch heute manche Musiklehrer mit todten, mechanischen Übungen die musikalische Ausbildung bestenfalls zurückhalten (wenn nicht für alle Zeiten unmöglich machen) haben seinerzeit unsere Schulmeister in ihrem Unterrichts-»System« zuerst Monate lang buchstabiren gelehrt, bevor sie lesen lehrten. Sie wußten nicht, daß Leute, die lange nicht mehr lesen können, noch ganz gut buchstabiren können (wie die Fälle bei Aphasie gezeigt haben), daß also Lesen und Buchstabiren ganz verschiedene Dinge sind. So haben sie es glücklich zu Stande gebracht mit ihrem »System« dem Lesenlernen positiv entgegenzuarbeiten. In ähnlicher Weise wird ja auch bis auf den heutigen Tag der Prozeß des Denkens, durch das ausschließliche Studium eines todten Sprachmechanismus, der alle Verbindung mit dem täglichen Leben verloren hat, positiv unterdrückt, statt es durch lebendige Anschauung, Belehrung am unmittelbar sinnlichen Eindruck zu fördern. Ich fürchte, daß so auch die musikalische Ausbildung in vielen Fällen unterdrückt wird zu Gunsten einer einseitigen, aber systematischen Handturnübung. Ich möchte dabei durchaus nicht mißverstanden werden und erlaube mir daher, zur Vermeidung unrichtiger Auffassungen ausdrücklich zu wiederholen, daß ich nicht alle Übungen überhaupt vermieden sehen möchte, wir sollen und müssen üben, aber am lebendigen Kunstwerk, von dem soviel als möglich kennen zu lernen für unsere musikalische Ausbildung gerade so wichtig ist, wie für die Förderung unseres Wissens die Anschauung der Natur; viel richtiger jedenfalls, als das anstrengende, musikalisch unerfreulich Durchüben von Schulmeister-Übungen[1].

[1] Wie oft hören wir sagen, wer die Schule von X. durchgespielt hat, ist ein

2. Aus dem Umstande, daß der Text eines Liedes sich zusammen mit der Melodie als Gefühlsäußerung erhält, wenn der Gedankenausdruck längst verloren gegangen ist, läßt sich ein weiterer Schluß auf das Wesen des Textes überhaupt ziehen, das denn auch bereits von verschiedenen Seiten charakterisirt wurde.

Falret erinnert daran, daß man manchmal einen analogen Fall im normalen Zustande beobachtet. »*Certaines personnes, habituées à chanter des romances, ne se rappellent les paroles qu'en les chantant et ne peuvent plus les retrouver lorsqu'elles veulent se borner à les reciter.*« Die Erfahrung kann jeder an sich selbst machen; ein Gedicht von Heine zu sprechen fällt unendlich schwer, selbst wenn man es unzählige Male, aber nur als Text zu Schumann's Musik auswendig gesungen hat. Man kann das in der Regel nur vermittelst einer komplizirten Operation, indem man sich das ganze Lied sammt Melodie vorstellt, aber nur die Worte laut spricht, wobei es leicht unterlaufen kann, daß man unwillkürlich in den Tonfall, gewiß aber in den Rhythmus der Melodie verfällt. Nur dadurch, daß sich Gefühlsäußerungen und Vorstellungsausdruck auf verschiedenen Bahnen vollziehen, und die Musik zu den ersteren, die Sprache zu den letzteren gehört, erkläre ich mir eine Erscheinung, die mir längst aufgefallen ist. Wenn ich eine neue, mir vollständig unbekannte Oper im Klavierauszug mit Text spiele und dabei die Gesangspartie leise mitsinge (sammt Text), so habe ich keine klare Vorstellung von dem Gang der Handlung, auch wenn ich mich noch so sehr bemühe genau zu lesen. Ich muß stets zu diesem Zweck den Text für sich allein lesen. Auch wenn ich eine Oper zum ersten Male höre, merke ich, daß ich einer besonderen Aufmerksamkeit bedarf, um den Sinn der gesungenen Worte, und einer anderen, um den Verlauf der Musik zu verfolgen. Erst bei näherer Bekanntschaft mit dem Werk genügt dieselbe Aufmerksamkeit für alle Vorgänge. Die Praxis der Sänger weiß längst, daß derjenige, der den Text einer Arie oder nur einzelne Worte vergißt, die Melodie mitvergißt, und daß es ungemein schwer ist, im entscheidenden Moment ein anderes Wort zu substituiren; das erfordert eben einen Gedanken, dessen Entstehung und Äußerung sich auf andern Bahnen vollzieht als der Gefühlsausdruck der Musik. In der Oper genügt der Souffleur der Worte für die Erinnerung an den ganzen musikalischen Zusammenhang, d. h. die Sänger hören und sprechen die Worte nicht als Gedankenausdruck, sondern als bloße Modifikation der Artikulation

vollkommener Künstler. Als ob es wirklich auf eine Anzahl Handbewegungen ankäme. Daß der so Geübte weder lesen noch musikalisch auffassen gelernt hat, scheint dabei übersehen zu werden.

(wie das *do re mi*). Deshalb hat Gowers meiner Ansicht nach vollständig Recht, wenn er im Anschluß an die oben mitgetheilten Fälle sagt: »In der Vokalmusik werden die Worte hauptsächlich benützt als Unterstützung (*vehicles*) für den Ton. Die (willkürlichen) Intentionen, welche die Worte formell übertragen, sind kaum je wirklich als solche ausgedrückt« (Gowers a. a. O. 122). »Nicht einer hat die Absicht, die Gedanken auszudrücken, die in den Worten des Liedes enthalten sind. Die Worte werden automatisch gebraucht, und diese automatische Äußerung muß bewirkt worden sein durch die rechte Hemisphäre« (a. a. O. 127). Was für den Ausdruck gilt, gilt auch für das Hören. Allerdings, wir können auch ein Lied im Text verstehen, durch die indirekte komplizirte Operation, daß wir die Worte für sich, getrennt nachbetrachten. Das ist weder leicht, noch von vornherein möglich, eine gleichzeitige Würdigung der Musik und des Textes gelingt schwer und verlangt Übung. In fremden Sprachen, die man nicht so genau beherrscht, ist das Textverständniß immer mit einer Einbuße an musikalischem Genuß verbunden. Allerdings können wir auch den Inhalt des gesungenen Textes auszudrücken beabsichtigen, dann aber muß die Musik zum recitativischen Ausdruck herabsinken, oder es muß ihr, wie in der Oper, die ganze Darstellung zu Hilfe kommen. Vom Spiel versteht man mehr als vom Text. Man versuche aber einmal den Inhalt eines Oratoriums zu erzählen, ohne den Text gelesen zu haben. Wir sprechen und hören anders, wenn wir singen und wenn wir reden, und nicht die Tongebung allein, sondern auch der dem musikalischen Ausdruck zu Grunde liegende Nervenprozeß hindert oder erschwert die deutliche Aussprache und deren Verständniß, sofern nicht beides eigens geübt ist. Ebensowenig als wir durch das Worte-Sprechen beim Gedankenausdruck schon auch das Textsprechen beim Singen lernen, können wir mit Erwerbung oder Verlust des letzteren das erstere erwerben oder verlieren. Knoblauch bemerkt im Anschluß an Gowers: »Es ist nicht zu leugnen, daß diese von Gowers aufgestellte Ansicht etwas Wahrscheinliches an sich hat; indessen läßt sie die Frage offen: Auf welchen Bahnen der rechten Hemisphäre vollzieht sich das Singen artikulirter Textworte? Auf welchem Wege und an welcher Stelle findet eine Vereinigung des musikalischen Tones mit dem artikulirten Worte statt?[1]« (a. a. O. pg. 10). Zu diesem Zwecke

[1] Diesbezügliche schematische Aufzeichnungen der muthmaßlichen Bahnen, auf welchen der musikalische Ausdruck und die Auffassung verlaufen, finden wir u. a. bei Baginsky Berliner kl. Wochenschr. 1871, 36, 37; Wernicke a. a. O.; Kußmaul a. a. O. 182; Gowers a. a. O. pag. 130; Spamer Arch. f. Psych. VI, pag. 531, Lichtheim, Deutsches Arch. f. kl. Med. XXVI, 207.

hat Knoblauch eine Erweiterung des Lichtheim'schen Schema's versucht. Mir hat jedoch die Erklärung von Gowers nicht den Eindruck gemacht, als ob sie die obigen Fragen offen ließe. In den angeführten Beispielen sangen nämlich die Aphasischen immer nur die Worte, die sie zur Melodie ursprünglich gehört hatten, nicht zu jeder beliebigen oder zu einer bestimmten Melodie jeden beliebigen Text. Die Erklärung ist hier dieselbe wie beim automatischen Ausdruck, bei dem sich annehmen läßt, daß durch häufige Wiederholung eines von der linken Hemisphäre ausgehenden Ausdrucksprozesses auch die rechte, wenn auch nur für den automatischen Gebrauch nur formell eingeübt wird, was sich dann auch abwickelt, wenn die rechte aus andern (musikalischen) Gründen und in Folge einer Läsion der linken Seite allein zu funktioniren beginnt. Ob diese Vermuthung richtig ist, müßte eine genauere Betrachtung der Fälle ergeben, wobei insbesondere zu beachten wäre, inwieweit der Patient schon vorher mit Text und Musik eines während der Aphasie reproducirten Liedes vertraut war. Die Hoffnung auf genauere und zahlreichere Beobachtung solcher Fälle ist aber leider der einzige Trost, mit dem jede Abhandlung über obiges Thema schließt. Indeß, wie immer die Antwort ausfallen möge, das eine läßt sich jetzt schon sagen, daß von einer eigentlichen Einheit zwischen der Melodie und dem Textverständniß nicht die Rede sein kann, da der musikalische Ausdruck sich dieselbe Unabhängigkeit vom Gedankenausdruck bewahrt hat wie die Affektsprache. Daraus folgt weiter, daß die musikalische Behandlung eines Textes immer nur in Form eines Kompromisses geschehen kann, dessen praktische Durchführung meiner Ansicht nach von unseren großen Meistern längst gelöst ist, wenn auch theoretische Bedenken noch immer nicht zur Ruhe gelangen. Wer bei diesem Kompromiß im Großen und Ganzen besser herauskommt, das wird man daraus ersehen können, daß die emotionelle Erregung eine kräftigere, auf weitere Nervenpartien sich erstreckendere, ist. »Sie verbreitet sich darum gewöhnlich nicht bloß auf die höheren und niederen cerebralen Bewegungscentra, sondern auch auf die spinalen und sogar auf die sympathischen Ganglien der Eingeweide« (Kussmaul pg. 60). Doch wir dürfen nicht übersehen, daß allerdings in gewissen Fällen eine fast vollständige Vereinigung von Musik und Poësie zu einem Gesammtausdruck stattfinden kann, dann nämlich wenn der Text in der Hauptsache selbst nichts anderes ist als bloßer Gefühlsausdruck. Ich sage in der Hauptsache, denn die Sprache — das Mittel des Gedankenausdrucks — kann nie vollständig darauf verzichten bestimmte Gedanken auszudrücken; aber diese Rolle kann dem Gefühlsausdruck gegenüber so gering sein, daß

sie praktisch kaum in Frage kommt. Diesen Charakter nun zeigt die lyrische Poësie, und so scheint mir in der That, daß in vielen unserer klassischen und modernen Lieder das Problem des poëtisch-musikalischen Gesammtausdrucks längst gelöst ist.

3. Auch für den Charakter des musikalischen Ausdrucks selbst ergiebt sich aus dem obigen der Beweis, daß er ein Gefühlsausdruck ist, da er mit diesem überall steht und fällt. Es scheint allerdings auf den ersten Blick sonderbar, den Beweis hierfür soweit herholen zu müssen, indeß ist er nicht ferner hergeholt, als die sonderbare Ansicht der Formalästhetiker, die auch den Kunstgenuß als theoretisches Begreifen ansehen, und auch in der Musik einen Kausalzusammenhang zwischen ihr und dem Gefühl zwar nicht immer gleich offen leugnen, aber ein Gefallen »an sich« mit unzähligen Klauseln durchdrücken. Aber eben weil Musik Gefühlsausdruck ist, geht sie zwar immer von einem bestimmten Gefühl aus, kann dasselbe aber in einer bestimmten Qualität nicht erregen; sie erreicht wohl daß wir mitfühlen, bestimmt aber nicht was wir fühlen, da eine solche Bestimmung ein Verständniß voraussetzt, das, an bestimmte Vorstellungen geknüpft, wie wir gesehen haben, auf andern Bahnen und in andern Partien zu Stande kommen müßte als der Gefühlsausdruck. Mehr als einmal konnten wir mit Bestimmtheit darauf hinweisen, daß Verständniß (Erregung von Vorstellungen und Begriffen) und Gefühl in physiologisch-anatomischer Beziehung selbstständigen Prozessen unterliegen. Deshalb geht die Gefühlstheorie zu weit, wenn sie mit der Gefühlserregung auch eine bestimmte Vorstellung und ein daran sich knüpfendes, eng begrenztes, spezifisches Gefühl mit entstehen läßt. Gerade das letztere ist bei Gefühlserregung ausgeschlossen. So bestätigt sich, was ich schon vor Jahren bezüglich der musikalischen Erregung ausgesprochen habe: die Musik und alle Kunst gefällt uns, wir nennen sie schön, wenn sie uns begeistert, uns emotionell erregt, wobei aber die spezielle Art der Erregung des Gefühls uns selbst überlassen wird. Sie giebt dem Spiel unserer Phantasie nur den Stoß, nach welchem es sich nun in seiner rein subjektiven Weise weiter entwickelt. So kann ich weder den Formal- noch den Gefühlsästhetikern vollständig Recht geben, und ich bedauere, daß ich, wie ich aus Kritiken ersehen, wenn überhaupt beachtet, so vollständig mißverstanden worden bin, daß der eine mich als Formalist betrachtet, der andere meine umständliche Rückkehr zur Gefühlsästhetik bedauert. Keines von beiden ist richtig. Der Formalist sagt: das Kunstwerk gefällt wegen gewisser Formen, die als solche (»an sich«) absolut gefallen; der Gefühlsästhetiker sagt: es gefällt, weil es dieses oder jenes bestimmte Gefühl ausdrückt und

auszudrücken beabsichtigt. Ich glaube, daß weder die Möglichkeit eines solchen Ausdrucks, noch eine diesbezügliche Absicht künstlerisch ist, und das Kunstwerk gefällt allerdings, weil wir fühlen (phantasiren, begeistert sind), aber nicht, weil wir gerade das oder jenes (Freude, Schmerz) fühlen; was wir fühlen, ist subjektiv verschieden, und muß es sein, wenn die Kunst nicht eine Erregung von Vorstellungen sein soll, ein Verständniß, dessen Erzeugung Sache der Wissenschaft ist. Der Psycholog wird sagen, man könne ja nur ein konkretes Gefühl erregen, und nur in unserer Abstraktion existire es für sich allein ohne Verbindung mit einer bestimmten Vorstellung; wer es veranlassen will, muß alles mit erzeugen, was zu seiner Wirklichkeit nöthig ist, also auch eine bestimmte Vorstellung. Ich glaube der Künstler kann die Wahl der Vorstellung, mit der das zu erregende Gefühl verbunden werden soll, der Individualität des Beschauers selbst überlassen, und die psychologische Forderung ist ebenso erfüllt wie die ästhetische. In ähnlicher Weise kann ja auch das Werk des Gelehrten einen emotionalen Effekt zur Folge haben, obgleich es selbst nur einen bestimmten Gedankenkreis erweckt und zu erwecken beabsichtigt, wobei es dem Leser überlassen bleibt, etwaige Gefühle in seiner Weise damit zu verbinden. Aber der emotionale Effekt des Kunstwerkes unterscheidet sich von dem des wissenschaftlichen Werkes dadurch, daß im ersteren Falle die individuelle Gefühlsassociation alles ist, worin die künstlerische Wirkung besteht, während sie im letzteren hinzukommen oder wegbleiben kann, ohne den wissenschaftlichen Werth zu ändern. So sind denn andere Bahnen im menschlichen Aufnahmeapparat für die Empfangnahme des wissenschaftlichen und andere für die des künstlerischen Werkes bestimmt. Daraus erhellt aber auch, wie sehr die Mittheilung eines Programms bei Orchester-Kompositionen den psychologischen Apparat verfehlt, denn ein Programm wendet sich an das Verständniß bestimmter Vorstellungen, das etwas ganz anderes ist, als die emotionale Erregung. Ein Programm soll sich aus der Individualität des Beschauers selbst heraus entwickeln. Gewiß hat jeder Künstler, auch der Musiker sein Programm (wie ich glaube, und wie es die Formalisten leugnen), aber der Fehler des Musikers ist, es in allen Theilen verständlich machen zu wollen; denn ebenso, wie er erst Künstler ist, wenn außer seinem Verständniß und weit über dasselbe hinaus die emotionale Erregung zu Stande kommt, hat der Beschauer erst einen künstlerischen Genuß, wenn er emotional erregt ist, ganz abgesehen von der Qualität der Vorstellungen, die er dabei hat. Nicht das subjektive Bestehen eines Programmes überhaupt ist der Fehler, sondern seine objektive Festsetzung, und das ist es, worin

ich dem Formalisten und dem Gefühlsästhetiker Unrecht gebe: der erstere will überhaupt keine Beziehung zu einem Programm, er spricht von selbstständiger musikalischer Schönheit (Schönheit an sich, nicht durch Association), der letztere verlangt die objektive Bestimmtheit, wo ich die Association dem subjektiven Belieben des Individuums überlasse. Das allein scheint mir der Psychologie des Gefühls zu entsprechen, insbesondere wenn man die Unabhängigkeit des Vorstellungsausdrucks vom Gefühlsausdruck bedenkt, mit welch' letzterem die Musik zugleich auftritt. So wenig aber ist Musik Übertragung bestimmter Vorstellungen, daß sie, wie wir an den Krankheitsbildern der Aphasie sehen, nur das Klangbild der Worte zuläßt, mit denen sie zugleich auftritt. Mag die spekulative Ästhetik noch so leidenschaftlich behaupten, daß der bloßen Instrumentalmusik eine Bestimmtheit zukomme, die derjenigen der Sprache nicht, oder nur wenig nachstehe, die physiologische Beobachtung wird dieser Theorie immer einen Strich durch die Rechnung machen, ebenso wie der Formalästhetik, die ihr auch den Gefühlsausdruck rauben will. Allerdings ist ein Associationsprozess nicht bei allen Individuen gleich, und das ist es, was eine Verständigung über diesen Punkt zu erschweren scheint. Bei Manchen krystallisirt er sich gleichsam um eine bestimmte Vorstellung herum, die sie bis zu einem gewissen Grade festzuhalten in der Lage sind, Andere sind sich eines solchen Kernes nicht bewußt, und so sehr sie sich durch Musik angeregt und begeistert fühlen, verläuft ihre Antheilnahme doch in einer so weit verzweigten Association, daß nichts anderes im Bewußtsein zurückbleibt, als die Thatsache eines »ungehemmten Flusses von Associationen« — das Gefühl des Wohlgefallens. Das scheint mir auch der spezifisch musikalische Weg zu sein, während der erstgenannte auch andern Künsten eigen ist. Doch glaube ich, wir sollten auch in diesem Falle den Unterschied festhalten, den Grant Allen so treffend charakterisirt hat, wenn er sagt, Musik und Poesie haben die höhere Art der Wirkung gemein, es ist der emotionale Effekt, doch geht er in beiden von einem verschiedenen Grundprozess aus, einem akustisch sensorischen in dem einen, einem intellektuellen im andern Fall. Machen wir nun in der Musik diesen Ausgangspunkt auch zu einem intellektuellen (durch ein gegebenes Programm), dann zerstören wir ein eigentlich musikalisches Element.

Die Aristoxenische Rhythmuslehre.

Von

Rudolf Westphal.

Silbendauer der gesungenen und der gesagten Verse.

Der Ausgangspunkt der Aristoxenischen Rhythmik muß für uns die Unterscheidung eines für die gesungene (melische) und eines für die gesagte (recitirte, deklamirte) Poesie zur Erscheinung kommenden Rhythmus sein. Mit ausdrücklichen Worten werden zwar diese zwei Arten des Rhythmus von Aristoxenos nicht unterschieden, aber dem sorgsamen Forscher kann es nicht zweifelhaft sein, daß Aristoxenos diese beiden Arten statuirt. Es giebt nach ihm zwei verschiedene Arten der Stimme, eine *φωνὴ διαστηματική* und eine *φωνὴ συνεχής* — so heißt es bei ihm im Anfange seiner ersten 18 theiligen Harmonik —, jene ist die menschliche Singstimme, diese die Sprechstimme, jene bewegt sich in Intervallen, wir hören sie, wenn wir singen oder wenn wir auf einem musikalischen Instrumente spielen (Vokalstimme und Instrumentalstimme), ein jeder Ton (jede gesungene Sylbe und jeder Instrumentalton) erscheint uns als ein Moment der Ruhe (*ἠρεμία*), welche irgend eine [meßbare] Zeitdauer hat, und so lange anhält, bis die Stimme in ihrer Bewegung zu einer andern Tonstufe fortschreitet. Die *φωνὴ συνεχής* dagegen, die Sprechstimme, erscheint als kontinuirliche Bewegung, die zwar auch verschiedene höhere und tiefere Intervallstufen zur Erscheinung kommen läßt, aber so, daß auf keiner von ihnen eine längere (meßbare) Zeit verweilt wird, sondern daß die eine Sylbe sich rasch an die folgende anreiht, und nur beim leidenschaftlichen Sprechen im Pathos der Rede, auf bestimmten Sylben, denen man einen besonderen logischen oder pathetischen Nachdruck geben will, länger verweilt wird. Aristoxenos spricht es zwar nicht ausdrücklich aus, aber wir dürfen die Stelle dreist so interpretiren, daß in der *διαστεματικὴ φωνή*, der Singstimme, die aufeinander folgenden Sylben eine meßbare Zeitdauer

haben, in der *φωνὴ συνεχής*, der Sprechstimme, aber nicht. Sein Satz, daß die Länge stets den doppelten Zeitumfang der Kürze habe, gilt also bloß für die Silben des gesungenen Verses, nicht aber für die Sylben des gesprochenen Verses, denn diese sind nicht meßbar. Aus Aristoxenos' Schriften hat Fabius Quintilianus, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, den Satz entlehnt, *longam duorum temporum, brevem unius temporis esse syllabam*, doch das Mittelalter, welchem Quintilian als Schulbuch galt, und ebenso die moderne Zeit, hat den Satz des Quintilian mißverstanden, wenn es ihn auf die Sprechstimme bezogen hat und in ihm die Norm finden zu müssen glaubte, nach welcher die Alten ihre Verse recitirt hätten und welcher auch wir Modernen folgten, wenn wir unsere Verse beim Recitiren und Deklamiren vortrügen. So hat sich denn bis auf den heutigen Tag der Glaube erhalten, daß wir die Länge doppelt so lang als die Kürze sprächen, während dies doch nachweislich nicht der Fall ist. Es ist ein großes Verdienst des bekannten Wiener Physiologen E. Brücke, daß er dieses in seiner Schrift: Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst (1875) über allen Zweifel festgestellt hat. In dieser lehrreichen Schrift heißt es S. 22:

»Obgleich kaum Jemand, der mit dem Gegenstande einigermaßen vertraut ist, bestreiten wird, daß die zeitlichen Abstände der Versaccente bestimmten Gesetzen unterworfen sind, so habe ich mich doch durch direkte Messungen davon überzeugt, weil sich aus der Regelmäßigkeit, beziehungsweise Gleichheit, Wahrheiten erschließen lassen, die vielleicht nicht Jedermann ohne Weiteres einzuräumen geneigt sein würde. Ich bediente mich zu diesen Messungen einer sich mit gleichmäßiger Geschwindigkeit drehenden Kymographion-Trommel[1], auf der ich mit einer Kielfeder jede Hebung, oder die jedesmal vom Iktus getroffene Silbe markirte, während ich iambische Verse, Hexameter, alcäische und sapphische Strophen recitirte. Gleichzeitig wurden die Signale eines Metronoms auf elektrischem

[1] »Das Kymographion wurde im Anfange der vierziger Jahre von C. Ludwig konstruirt, um damit den Druck zu verzeichnen, den das Blut auf die Wandungen der Adern ausübt. Es besteht aus einer cylindrischen Trommel aus Messing, deren Oberfläche mit Papier überkleidet ist und die durch ein Uhrwerk mit gleichmäßiger Geschwindigkeit gedreht wird. Ein Schreibapparat, der sich unter Einfluß des Blutdruckes hebt und senkt, verzeichnet darauf durch auf- und absteigende Kurven. Die Kymographion-Trommel ist seitdem von Physiologen vielfältig zu messenden Bestimmungen benutzt worden. Das Instrument, mit welchem ich arbeite, war nach eigenen Angaben meines Freundes Ludwig und unter seiner Aufsicht vom Mechanikus Schortmann in Lindenau bei Leipzig ausgeführt worden.«

Wege auf diese Trommel übertragen, um den Beobachter von etwaigen Änderungen im Gange des Instrumentes in Kenntniß zu setzen. Die kleinen Differenzen, welche gefunden wurden, konnten nicht in Zusammenhang gebracht werden mit dem Gehalte der Sylben und mußten zurückgeführt werden auf die für das Ohr verschwindenden Unregelmäßigkeiten im Recitiren und Markiren.«

Auf S. 29 sagt E. Brücke:

»Der unbefangenen Beobachtung wird es sogleich auffallen, daß den Längenverhältnissen der Silben keineswegs die Zahlen 1 und 2 wirklich zu Grunde liegen, daß vielmehr die Sylben ihrer natürlichen Dauer nach sehr verschieden sind, und daß man sie eben nur gröblich in 2 Haufen, in lange und kurze abgetheilt hat. Das, was man weder in dem einen, noch in dem andern mit Sicherheit unterbringen zu können schien, warf man in einen dritten zusammen, in den der mittelzeitigen. Ich kann hinzufügen, daß die Dauer der kürzesten zu den längsten nach direkten Messungen, die ich mit dem Kymographion vorgenommen habe, keineswegs in dem Verhältnisse von 1 : 2 steht. Die kürzsten Silben werden von den längsten weit mehr als um das Doppelte übertroffen, während sich andererseits zwischen langen und kurzen keine bestimmte Grenze ziehen läßt.«

Aristoxenos und das klassische Alterthum kannte noch keine dem Kymographion ähnliche Instrumente zur Bestimmung des Sylbenwerthes. Aristoxenos gehört zu denen, von welchen E. Brücke sagt, sie seien unbefangene Beobachter. Hätte sich Aristoxenos eines genauen Mittels zur Werthbestimmung der gesprochenen Sylben bedienen wollen und wäre das griechische Alterthum bereits mit dem Gebrauche unserer Taschenuhren bekannt gewesen, so hätte auch Aristoxenos, wie der Verfasser dieses Aufsatzes es gemacht hat, eine Sekunden-Uhr zur Hand genommen und die Frage aufgeworfen, wie viele Zeit gebraucht man, um die Kürzen ta ti tu auszusprechen, und wie viel Zeit für das Aussprechen der Längen tā tī tū (der Grieche hätte sich der Solmisationssilben *τα τι το* und *τᾱ τῑ τω* bedient; Anonym. 6). So würde er mit der Beantwortung dieser Fragen vielleicht schneller zu Stande gekommen sein als der Verfasser dieses Aufsatzes, der für diese Untersuchung an einem Julitage die Abendzeit von 6—7 Uhr und am folgenden Tage die Morgenstunden von 4—6 Uhr gebraucht hat. Das Ergebniß, zu welchem ich bei dieser der physiologischen Methode des Prof. E. Brücke entgegenstehenden rein mechanischen Methode gelangt bin, ist, denke ich, nicht weniger vollständig richtig, und jeder, welcher mit einigem Geschick und einiger Genauigkeit dasselbe Verfahren einschlägt, wird zu keinem anderen Resultate gelangen. Mein Mitarbeiter an der allgemeinen Metrik der Griechen,

Professor Hugo Gleditsch, macht mir brieflich die ganz richtige Bemerkung: »Von der Richtigkeit Deiner Meinung, daß in gesprochenen Versen die Länge nicht das Doppelte der Kürze ist, bin ich überzeugt. Ich glaube im gesprochenen Verse sind die Kürzen in ihrem Zeitmaße sehr verschieden und daher nicht leicht — außer im einzelnen Falle — meßbar, ebenso auch die Länge: Meine Gleichung ist nicht wie 1 : 2, wie man früher annahm, sondern wie 1 : 20,000 und darüber, genau 1 : 26,000. Die einzelne Länge ist mithin beim Sprechen 20,000 mal länger als die einzelne Kürze! (?) Wer hätte gedacht, daß der Unterschied zwischen gesprochener Kürze und Länge ein so enormer ist! Ja, jene mißverstandene Schulregel Quintilian's, die dieser aus Aristoxenos entlehnt hat, ist so irrig, wie nur etwas sein kann. Auch mein jetziger Gegner, Herr Heinrich Weil in Paris, der fleißige Durchforscher der Aristoxenischen Rhythmik, um die er sich durch treffliche Erklärungen große Verdienste erworben hat, die Hauptveranlassung, daß meine griechische Metrik so schnelle Anerkennung bei den Philologen gefunden, ist in grobem Irrthum befangen, wenn er vermeint, auch die heutigen Franzosen sprächen, ebenso wie die griechischen Redner, die Längen und Kürzen in der Weise aus, daß sich durch sie das Verhältniß 1 : 2 ergäbe. Bleiben wir vorläufig, bis andere Berechnungen veröffentlicht werden[1], dabei, daß sich die gesprochene Kürze zur gesprochenen Länge nicht wie 1 : 2, sondern wie 1 : 20,000 (?) und darüber verhält, und entsagen wir dem bisher angenommenen Satze als einer der größten Irrlehren, von welchen sich der leichtgläubige Geist der im Allgemeinen nicht gern denkenden Menschen hat gefangen nehmen lassen!

Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik oder die Lehre vom Rhythmus des gesungenen Verses.

Von der rhythmischen Stoicheia des Aristoxenos liegt uns nur das zweite Buch vor. Was in dem uns verloren gegangenen ersten Buche enthalten war, habe ich in den Fragmenten und Lehrsätzen der alten griechischen Rhythmiker (1864) zu ermitteln versucht. Jedenfalls war dort auch von *τοῦ ῥυθμοῦ πλείους φύσεις* die Rede, auf die sich der Anfang des erhaltenen zweiten Buches bezieht. »Es giebt mehrere Arten (*φύσεις*) des Rhythmus; worin eine jede derselben

[1] Es wäre wohl zu wünschen, daß sich Herr Heinrich Reimann dieser Aufgabe recht bald annimmt.

besteht, das ist im Vorausgehenden gesagt worden — von demjenigen Rhythmus, der die Musik zum Träger hat.

Mit den im Eingange des zweiten Buches der rhythmischen Stoicheia von Aristoxenos gebrauchten Worten: »ὅτι τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις ist seine erste 18theilige Harmonik § 42 zu vergleichen: ἐπειδὴ πλείους εἰσὶ φύσεις τοῦ (μουσικοῦ) μέλους. Es gehört dieser § 42 zum V. Abschnitt der ersten Harmonik, welcher dem Prooimion zufolge die Überschrift führen muß περὶ μέλους ὑποδηλωτέον καὶ τυπωτέον οἵαν ἔχει φύσιν τὸ κατὰ μουσικήν«. Daher die von mir in den Handschriften fehlende Ergänzung τοῦ (μουσικοῦ) μέλους durchaus nothwendig ist. Das μουσικὸν μέλος — so sagt hier die Aristoxenische Harmonik — soll seinem Begriffe nach, worin seine φύσις besteht, im Umriß zu erläutern versucht werden. Vorher ist schon bemerkt worden, daß die Bewegung der Stimme hier eine diastematische (Singstimme) sein muß, so daß das μουσικὸν μέλος von dem λογῶδες μέλος verschieden ist. Es giebt nämlich auch ein λογῶδες μέλος, welches je nach den verschiedenen Wortaccenten in einem Fortschreiten von höheren zu tieferen Tonstufen besteht. Beim Sprechen ist ja das Heben und Senken der Stimme etwas in der Natur der Sprache Begründetes.

Es ist etwas der Aristoxenischen Doctrin Eigenthümliches, daß auch das Sprechen seiner bald höheren, bald tieferen Accente wegen als μέλος angesehen wird, als eine Art des μέλος, welche sich dadurch von dem μουσικὸν μέλος unterscheidet, daß in diesem sich die aufeinander folgenden Tonstufen durch die Eigenthümlichkeit der ἠρεμία (Ruhe, Stätigkeit) kennzeichnen, während im λογῶδες μέλος die Silbendauer nicht meßbar ist.

Sagt nun Aristoxenos im Anfange des zweiten Buches seiner Rhythmik, es gebe mehrere φύσεις τοῦ ῥυθμοῦ, jetzt solle der ἐν τῇ μουσικῇ τατττόμενος ῥυθμός behandelt werden, so müssen wir auf die beiden φύσεις τοῦ μέλους zurückblicken, auf das μουσικὸν μέλος und das λογῶδες μέλος. Das Wort μουσικόν ist zwar ein umfassender, auch die Orchestik, Rhythmik und das Melos in sich einschließender Begriff, hier aber in ὁ ἐν μουσικῇ τατττόμενος ῥυθμός kann nichts anderes als μουσικὸν μέλος gemeint sein. Nach dieser Erklärung bezieht sich Alles, was Aristoxenos im zweiten Buche seiner rhythmischen Stoicheia über den Rhythmus vorträgt, nicht auf den ῥυθμός des λογῶδες, sondern des μουσικὸν μέλος, nicht auf den ῥυθμός des gesagten, sondern des gesungenen Verses. Vom Rhythmus des gesagten oder gesprochenen Verses scheint Aristoxenos im ersten Buche seiner Rhythmik manches vorgetragen zu haben, wenigstens würde hierher gehören, was Aristoxenos nach Dionysios

über die Natur der Sprachlaute und wohl an keiner anderen Stelle, als in der Rhythmik Buch I gelehrt hat. Andererseits scheint aber das erste Buch der Aristoxenischen Rhythmik auch Manches auf den ῥυθμός des μουσικὸν μέλος Bezügliches enthalten zu haben. So die Lehre, daß die Länge immer das Doppelte der in derselben Komposition ohne Wechsel des Tempos vorkommenden Kürze ist, eine Regel, wovon sich aber Ausnahmen theils aus der Rhythmik des Aristoxenos ergeben (die als Chronos alogos stehende Länge), theils aus den notirten Hymnen des Mesomedos und Dionysios folgern lassen (die als aus- und als inlautende Katalexis eines Verses stehende Länge, welche nicht das Doppelte, sondern das Dreifache und Vierfache der Kürze sein kann).

Der Aristoxenische Chronos protos.

Wie Psellos in seinen rhythmischen Prolambanomena aus dem Werke des Aristoxenos excerpirt, lehrten die Vorgänger des Aristoxenos, »das dem Rhythmus als Maßeinheit zu Grunde liegende ist die Silbe«. Schon vor Aristoxenos beschäftigte man sich in den Musikschulen, besonders in den Musikschulen Athens mit dem Rhythmus. Darüber belehrt uns Platon an verschiedenen Stellen Zuerst trug der Lehrer seinen Schülern bei der Lehre vom Rhythmus ein Kapitel vor, in welchem er die Natur der Sprachlaute (στοιχεῖα) aus einander setzte, also die Sylben behandelte; erst dann ging er zu den Rhythmen über. Diese alten athenischen Musiklehrer wie Damon waren es, welche den Satz aufstellten, daß die Sylbe die kleinste Maßeinheit sei, nach welcher der Rhythmus gemessen werde. Aristoxenos aber widersprach ihnen. Die Sylbe, sagte er, ist kein konstantes Maß; sie hat, mag sie lang oder kurz sein, bald diese, bald jene Zeitdauer, immer aber ist im gesungenen Verse die Kürze die Hälfte von der Länge. Daher bedarf es für den Rhythmus eines ideellen Zeitmaßes, welches zwar häufig genug mit der kurzen Silbe zusammenfällt, aber doch auch von dieser verschieden sein kann. Aristoxenos benennt dieses ideelle kleinste Zeitmaß des Rhythmus mit dem erst von ihm aufgebrachten Namen Chronos protos d. i. Primärzeit. Eine rhythmische Zeitgröße, welche das Maß des Chronos protos hat, wird mit dem in der Aristoxenischen Rhythmik zwar nicht vorkommenden, doch sicher von Aristoxenos herrührenden Namen Chronos monosemos genannt; die das zweifache Größenmaß derselben in sich begreifende heißt Chronos disemos (zweizeitige rhythmische Größe), die das dreifache Größenmaß des Chronos protos umfassende heißt Chronos trisemos (dreizeitige

rhythmische Größe), und so fort bis zum Chronos pentekaieikosisemos (25 zeitige rhythmische Größe), der größten rhythmischen Zeitdauer, deren Aristoxenos gedenkt.

Wird diese rhythmische Zeitgröße durch eine einzige Silbe dargestellt, so ist sie nach Aristoxenos ein *Chronos asynthetos kata Rhythmopoïas Chresin.* Der Anonymus Bellermanni überliefert folgendes Verzeichniß der Sylben mit den für sie bei den alten Musikern gebräuchlichen Notenzeichen:

Chronos disemos —
Chronos trisemos ⌞—
Chronos tetrasemos ⌞⌟
Chronos pentasemos ⌞⌟⌟.

Hierzu die gleichwerthigen Pausenzeichen (*χρόνοι κενοί*):

Chronos kenos monosemos ˽∧, genannt *λεῖμμα*,
Chronos kenos disemos $\overline{\wedge}$, genannt *πρόσθεσις*,
Chronos kenos trisemos ⌞$\overline{\wedge}$,
Chronos kenos tetrasemos ⌞⌟$\overline{\wedge}$.

Unter den Pausenzeichen hat das 1 zeitige den Namen *λεῖμμα*, ein diesen Namen andeutendes Lambda ∧. Bei den längeren Pausen wird über das Leimmazeichen das Zeichen des entsprechenden Notenwerthes gesetzt. Die Namen *λεῖμμα* und *πρόσθεσις* überliefert Aristeides. Der Anonymus Bellermanni sagt § 3 = § 85: *ὅσα οὖν ἤτοι δι' ᾠδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς* (Accentzeichen) *ἢ χρόνου παρά τισι γράφεται, ἢ μακρᾶς διχρόνου* —, *ἢ τριχρόνου* ⌞, *ἢ τετραχρόνου* ⌞⌟, *ἢ πενταχρόνου* ⌞⌟⌟, *τὰ μὲν ἐν ᾠδῇ κεχυμένα λέγεται, τὰ δὲ ἐν μέλει μόνῳ καλεῖται διαψηλαφήματα.* Hiernach ständen die rhythmischen Zeichen des Größenwerthes in allen Vokal- und Instrumental-Kompositionen, außer etwa in Solfeggien und ähnlichem. Dies wird aber durch die erhaltenen Musikreste der Griechen nicht bestätigt. In den Resten der Instrumentalmusik finden sie sich, nicht aber in den Resten der Vokalmusik, wo vielmehr der Vortragende insbesondere aus der metrischen Beschaffenheit des Worttextes den Rhythmus zu erkennen hat.

Werden auf eine Note mehrere Töne gesungen, so nennt man dies dem Aristoxenos zufolge *χρόνος μικτός*, ebenso auch wenn mehrere auf einander folgende Silben auf derselben Tonstufe stehen.

Den Taktstrich der Modernen kannten die Alten nicht; sie bezeichneten die durch den Iktus hervorzuhebenden Noten durch einen darüber gesetzten Punkt (*στιγμή*) oder Doppelpunkt (· und ··), den letzteren wohl bei gewichtvollerem Iktus.

Die Theorie der modernen Musik lehrt nichts vom *Chronos protos*. In ihrer Praxis spielt er eine wichtige Rolle. Sie hat für denselben in ihrer Notenschrift eine vierfache, auch wohl fünffache Bezeichnung: sie schreibt ihn entweder als Achtel-, oder als Viertel-, oder als halbe Note, selten als Sechszehntel. Wählen wir die Sechszehntel-Schreibung, so steht unser moderner $^{6}/_{16}$-Takt genau analog dem Aristoxenischen *ποὺς ἑξάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ*, unser $^{12}/_{16}$-Takt dem Aristoxenischen *ποὺς δωδεκάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ*. Wählen wir die Achtel-Schreibung, so wird der $^{6}/_{8}$-Takt mit dem Aristoxenischen *ποὺς ἑξάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ*, der $^{12}/_{8}$-Takt dem Aristoxenischen *ποὺς δωδεκάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ* identisch sein. Kurz beim trochäischen Rhythmus bezeichnet unsere Taktvorzeichnung in ihrem Zähler die in einem Takte enthaltene Anzahl der *Chronoi protoi*, während der Nenner besagt, ob wir den einzelnen *Chronos protos* als Sechszehntel- oder als Achtel-Note ausdrücken. Dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn der Rhythmus der betreffenden Komposition der trochäische, nicht wenn er der daktylische oder ionische ist. Denn bei daktylischem Rhythmus beruht unsere Taktvorzeichnung auf derjenigen, welche in unserer mittelalterlichen oder in unserer Mensural-Musik gebräuchlich war, wo man die Mensur, d. i. Takt, dadurch bezeichnete, daß man dem *Tempus imperfectum* als Vorzeichen den Halbkreis, entweder durchstrichen oder undurchstrichen gab C ¢. Ist der Rhythmus der betreffenden Komposition derjenige, welchen man im Alterthum den ionischen nannte, so bedeutet die im Nenner enthaltene Zahl nicht den *Chronos protos*, sondern den *Chronos disemos*. Dann fällt der moderne $^{3}/_{8}$-Takt mit dem Aristoxenischen *ποὺς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ* zusammen, denn die Achtel-Noten bezeichnen alsdann die *χρόνοι δίσημοι*. Man wird sich mit dem hier Vorgetrageneu unschwer befreunden können, wenn man dem Verständniß sich nicht unmuthig widersetzen will.

Taktarten.

Aristoxenos unterscheidet für die griechische Rhythmik im Allgemeinen drei Taktarten, die er *λόγοι ποδικοί* nennt: 1) den *λόγος ἴσος* oder *δακτυλικός*, die gerade Taktart. 2) den *λόγος διπλάσιος* oder *ἰαμβικός*, die ungerade Taktart. 3) den *λόγος ἡμιόλιος* oder *παιωνικός*, die uns Modernen weniger geläufige fünftheilige ungerade Taktart, die sich z. B. in Boieldieu's weißer Dame Cavatine I 11 findet, freilich nicht als fünfzeitiger Takt notirt, sondern als eine Kombination der 3theiligen und der 2theiligen Taktart. Das Alterthum hatte sich den 5theiligen Takt zu viel größerer Geläufigkeit gebracht als unsere moderne Musik. Ein antikes Beispiel giebt der Anonymus

Bellermann's. Die Griechen hatten aber zwei verschiedene ungerade Taktarten, die 3theilig ungerade und die 5theilig ungerade Taktart, jene durch den hemiolischen oder iambischen Takt, diese durch den päonischen Takt repräsentirt. Die hemiolische Taktart ist einmal durch den 3zeitigen Iambus oder Trochäus, sodann durch den 6zeitigen Ionikus dargestellt.

Für die 3 Taktarten des Alterthums sind die Namen *λόγος ἴσος*, *λόγος διπλάσιος*, *λόγος ἡμιόλιος* deshalb (vielleicht erst von Aristoxenos selber) gewählt, weil man damit das Verhältniß bezeichnen wollte, in welchem die beiden Takttheile, der schwere und der leichte, zu einander standen. Beim geraden Takte im Verhältniß des Gleichen, denn der schwere hat den gleichen Umfang wie der leichte, z. B. dem aus einem 2zeitigen schweren und einem gleich großen leichten Takttheile zusammengesetzten 4zeitigen Versfuße.

Beim dreitheilig-ungeraden Takte im Verhältniß des Doppelten, denn der schwere Takttheil ist das Doppelte des leichten, z. B. beim 3zeitigen Trochaeus.

Beim 5theilig-ungeraden Takte im Verhältniß des Anderthalbfachen 3 : 2 wie z. B. im 5zeitigen paeonischen Versfuße –⏑–, wo auf den schweren Takttheil 3, auf den leichten 2 *Chronoi protoi* kommen.

Die Namen daktylische, iambische, paeonische Taktart sind wohl voraristoxenisch; sie sind dem Metrum entlehnt, welches für die Takte das häufigste war, daktylisches, iambisches, paeonisches Metrum. Wir Modernen würden es vorgezogen haben, wenn die Alten die Namen daktylisch, trochäisch, paeonisch gewählt hätten, weil es Benennungen gewesen wären, in welchen jedes Metrum mit dem schweren Takttheile anlautete. Die Alten sagen aber nicht trochäische, sondern iambische Taktart, denn nicht das trochäische, sondern das iambische Metrum ist von den beiden Metren der diplasischen Taktart das häufigste.

Zu bemerken ist noch, wie schon oben angedeutet, daß man mit dem Namen iambische Taktart zugleich die ionische verstand. Werden doch beim ionischen Versfuße die beiden Takttheile in demselben Verhältnisse stehen, wie im 3zeitigen iambischen oder trochäischen Versfuße.

Leichter und schwerer Takttheil.

Aristoxenos hat für leichten und schweren Takttheil den gemeinsamen Namen *χρόνος ποδικός* oder *σημεῖον ποδικόν*. Den leichten Takttheil — diesen stellt Aristoxenos in den allgemeinen Erörterungen über den Gegenstand stets dem schweren voran, eine

Manier, die auf die Späteren, auf die lateinischen Metriker, von nicht glücklichem Einflusse war — den leichten Takttheil nennt Aristoxenos *ἄνω χρόνος*, den schweren *κάτω χρόνος*, »Auf- und Niederschlag«. Für *ἄνω χρόνος* sagt er auch *ἄρσις*, für *κάτω χρόνος* gebraucht er noch nicht wie die Späteren das Wort *θέσις*, sondern vielmehr das Wort *βάσις*; an das Takttreten denkend. Wie kommt es, daß man im Alterthume nicht wie bei uns dem 3theilig-ungeraden Takte drei Taktschläge, sondern nur zwei gab, einen Niederschlag und einen halb so langen Aufschlag? Man wird leicht bemerken, daß auch die modernen Dirigenten beim Taktiren im 3theilig ungeraden Takte, wenn das Tempo ein rasches ist, nicht anders verfahren als die Griechen: sie geben alsdann jedem Versfuße nur zwei Taktschläge. Wenn sie auf jeden Einzeltakt der ungeraden Taktart drei Taktschläge kommen lassen, so ist das Tempo ein sehr gemessenes, oder wie man wohl sagen kann, dann ist der Versfuß nicht der trochäische, sondern ein ionischer, dem freilich die griechischen Taktdirigenten auch nur zwei *Semeia podika*, das eine doppelt so lang als das andere, zukommen ließen.

Ein jeder einfache Takt erhielt bei den Alten, soweit wir aus ihrer rhythmischen Überlieferung ersehen, immer nur zwei Taktschläge, einen Auf- und einen Niederschlag. Aber wie, wenn der Takt kein einfacher oder Einzeltakt, sondern ein aus mehreren Einzeltakten kombinirter oder zusammengesetzter war? Aristoxenos hält die Eintheilung von *πόδες ἀσύνθετοι* und *πόδες σύνθετοι* aufs genaueste fest. *Ποὺς ἀσύνθετος* ist nach ihm der einzelne Versfuß, *ποὺς σύνθετος* ist die Kombination mehrerer Versfüße zu einem größeren Taktganzen, welches die Metriker *κῶλον* nennen. Das sagt uns die Aristoxenische Definition:

Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων. An einer andern Stelle heißt es bei ihm: *τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.*

Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου ποὺς οὐκ ἂν εἴη φανερόν, ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου, ἄνευ διαιρέσεως ποὺς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι. Τοῦ δὲ λαμβάνειν τὸν πόδα πλείω τῶν δύο σημεῖα τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν αἰτιατέον. Οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυσπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον

γίνηται. Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.

Also die kleineren πόδες (das sind offenbar die einzelnen Versfüße) haben ein jeder nur zwei σημεῖα ποδικά, einen Auf- und einen Niederschlag. Die größeren πόδες (das müssen doch, wie zuerst von H. Weil nachgewiesen ist, die von Aristoxenos sogenannten πόδες σύνθετοι sein), haben entweder drei oder vier Taktschläge, ohne Zweifel die tripodischen Takte drei Taktschläge, die tetrapodischen vier Taktschläge. Die Stelle der Rhythmik, in welcher Aristoxenos gezeigt haben will, weshalb ein Takt nie mehr als vier Taktschläge erhalten kann, liegt nicht mehr vor.

Also bis zum tetrapodischen Takte oder Kolon wird jeder der Versfüße, aus welchen er kombinirt ist, als *Semeion podikon*, als leichter oder schwerer Takttheil angesehen und hiernach von dem griechischen Musikdirigenten mit Taktschlägen markirt.

H. Weil und W. Baumgart über Ausdehnung der Takte.

Derselbe Forscher, welcher die Identität der μεγάλοι πόδες des Aristoxenos mit den σύνθετοι πόδες nachgewiesen, macht in derselben Arbeit auf eine aus der Aristoxenischen Rhythmik stammende Überlieferung der Psellianischen Prolambanomena aufmerksam, worin es heißt:

Τὸ

> Αὔξεσθαι δὲ φαίνονται ᾧ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἐξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου. Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.

Man hat bestritten, daß diese Stelle des Psellos aus Aristoxenos stamme, vgl. Weyhe.

Mir scheint, wie Herrn H. Weil und W. Baumgart, der Aristoxenische Ursprung nicht angezweifelt werden zu können.

Aus den im Obigen gesperrt gedruckten Schlußworten, aus denen wir erfahren, daß die größten πόδες der iambischen und daktylischen Taktart dem Megethos nach hinter dem größten ποὺς der päonischen Taktart zurückstehen, hatte H. Weil die Folgerung gezogen, daß unter den πόδες mit vier *Semeia* die nach Aristoxenischer Auffassung zur päonischen Taktart gerechneten pentapodischen Takte zu verstehen seien, daß dagegen die tetrapodischen Takte nur zwei *Semeia* hätten. Auch noch in der zweiten Auflage der Roßbach-Westphal'schen Metrik war diese Ansicht ausgesprochen.

	Thesis	Arsis
Tetrapodie	⏑–⏑–	⏑–⏑–
Pentapodie	⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–	

Unser scharfsinniger Freund, Dr. Baumgart in Breslau erhob dagegen einen berechtigten sachlichen Einwand. Er wies nach, daß wenn bei den Griechen das Taktiren nicht eine bloße Spielerei gewesen, unmöglich Aristoxenos die Ansicht vertreten haben könne, daß ein tetrapodischer Takt nach 2 Takttheilen vom Dirigenten zu markiren sei, die pentapodischen dagegen nach 4 Takttheilen. Baumgart vermuthete, jene in Rede stehenden Worte des Psellianischen Fragmentes seien ein der Aristoxenischen Darstellung ursprünglich fremder Zusatz, in welchem *πλείουσι σημείοις* nicht von Takttheilen, sondern im nichtaristoxenischen Sinne an Stelle von *χρόνοι πρῶτοι* gebraucht sei, Aristeides u. a. hätten in diesem Sinne das Wort *σημεῖα* gebraucht.

Die dritte Auflage meiner griechischen Rhythmik erkannte das Zwingende der Baumgart'schen Polemik, faßte die fraglichen bei Psellos überlieferten Worte, wie Baumgart wollte, als ein zum Texte hinzugekommenes Glossem, in welchem die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ausgefallen seien.

Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι (ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδὶ) πλείοσι σημείοις (= χρόνοις πρώτοις) ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.

Daß der uns handschriftlich überlieferte Text auch des Aristoxenos von späteren Interpolationen, welche aus Glossemen entstanden sind, nicht frei blieb, habe ich in meiner deutschen Übersetzung und Erläuterung des Aristoxenos 1883 nachgewiesen.

Ich glaube meine Auffassung in der griechischen Rhythmik dritter Auflage genügend dargethan zu haben, daß ich die betreffende Interpretation H. Weil's und der beiden ersten Auflagen der Roßbach-Westphal'schen Metrik verlassen müsse.

Monopodische und dipodische Basen.

»*Βαίνομεν τὰ μέτρα κατὰ πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*« — sagen die Scholien zu Hephaistion — auch »*βαίνεται καθ' ἕνα πόδα ἤ κατὰ διποδίαν*», »*Percutitur versus et per singulos pedes, percutitur per dipodiam*« sind *Termini technici* der lateinischen Metriker. Von dem Verbum *βαίνειν, βαίνεσθαι* ist das Substantivum *βάσις*, von *percutitur* ist das Substantivum *percussio* abgeleitet.

Fabius Quintilianus IX, § 4, 51 sagt von den Rhythmikern:

Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves

illud spatium habeat. Inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones.

Hiernach ist *percussio* die Bezeichnung eines *χρόνος τετράσημος* z. B. – –, eines *χρόνος πεντάσημος* z. B. – ∪ –, eines *χρόνος ἑξάσημος* z. B. – ∪ – ∪, eines *χρόνος ὀκτάσημος* z. B. – ∪ ∪ – ∪ ∪, also theils monopodischer, theils dispodischer *χρόνοι ποδικοί*. Unter Festhaltung der Identität der *Termini percussio* und *βάσις* ergiebt sich folgende Übersicht der *βάσεις* nach den von Quintilian herbeigezogenen Rhythmikern:

Βάσεις (Percussiones) μονοποδικαί.	*Βάσεις (Percussiones) διποδικαί.*
τρίσημος ´ ∪	*ἑξάσημος* ´ ∪ ´ ∪
τετράσημος ´ – ∪ ∪	*ὀκτάσημος* ´ ∪ ∪ ´ ∪ ∪
πεντάσημος ´ ∪ –	*δεκάσημος* ´ ∪ – ´ ∪ –
ἑξάσημος ´ – ∪ ∪	*δωδεκάσημος* ´ – ∪ ∪ ´ – ∪ ∪

Die Theorie der Metriker nimmt an: »*Μόνον τὸ δακτυλικὸν βαίνει κατὰ μονοποδίαν* Schol. Heph. p. 180 W. Doch ist das ungenau. Es läßt sich, wie in unserer Metrik nachgewiesen ist, die Generalregel vielmehr so fassen: Die *μέτρα* der *πρώτη ἀντιπάθεια* werden je nach der Ausdehnung des Kolons bald nach *βάσεις μονοποδικαί*, bald nach *βάσεις διποδικαί* gemessen; die *μέτρα* der *δευτέρα ἀντιπάθεια* (*Paeonen, Jonici*) stets nach *βάσεις μονοποδικαί*. Freilich wird bei den Metrikern das Wort *βάσις* vorwiegend von der *βάσις διποδική* gebraucht z. B. Hephaest schol.

In diesem Sinne findet sich das Wort auch bei Marius Victor. p. 47 K. angewandt:

> *Nam graeco sermone duorum pedum copulatio βάσις dicitur, veluti quidam gressus pedum, qui si eiusdem generis i. e. pares jugati fuerint, διποδίαν, aut, ut quidam, ταυτοποδίαν, sin dispares ut trochaeus cum iambo, συζυγίαν efficiunt, in qua ἄρσις unum, alterum θέσις pedem obtinebit.*

Bei Marius Victorinus ist das Wort *ἄρσις* und *θέσις* entweder im alten rhythmischen Sinne des Aristoxenos, oder so gebraucht, daß jeder anlautende Takttheil, und sei es auch ein schwerer, als Arsis bezeichnet wird, jeder nachfolgende als Thesis (s. oben). Es hängt dies ganz von den Quellen ab, die der jedesmaligen Stelle des Marius Victorinus zu Grunde liegen[1]. Woher die vorliegende

[1] Der hier bei Marius vorkommende Ausdruck *ἄρσις* = *sublatio* ist im Aristoxenischen Sinne zu fassen, wenn die betreffende Stelle aus der nämlichen Quelle wie *Atilius Fortunatianus* p. 286 K. stammt: *Fiunt* (in *trimetro iambico*) ... *pedes quinque, quae loca imparia quidam vocant; in desinentibus vero i. e. in depositionibus, quae loca paria appellant, non nisi a brevibus incipiunt.* Dieselbe Stelle über

Stelle über die *βάσις* stammt, lassen wir dahin gestellt. Doch wird man jedenfalls nicht im Unrechte sein, wenn man dort Arsis und Thesis im Aristoxenischen Sinne von schwachem und starkem, nicht im späteren Sinne von vorausgehendem und nachfolgendem Takttheile faßt.

Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt, wie Aristoxenos sagt — ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen, — so hat sie der vorliegenden Angabe über die *βάσις* zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und eine Thesis

˘ ˉ ˘ ˉ
θέσις ἄρσις

oder in umgekehrter Ordnung der Takttheile

ˉ ˘ ˘ ˉ
ἄρσις θέσις

Die Dipodie kann aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des katalektischen *Tetrametron trochaikon*:

˘ ˉ ˘ ˉ ˘ ˉ ˘ ˉ
θέσ. ἄρσ. θέσ. ἄρσ.
βάσις διπ. βάσις διπ.

oder mit Umkehrung der Takttheile:

ˉ ˘ ˘ ˉ ˉ ˘ ˘ ˉ
ἄρσ. θέσ. ἄρσ. θέσ.
βάσ. διποδ. βάσ. διποδ.

Vermuthlich ist es dieses Schlußkolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus so oder vielmehr dessen Quelle[1] im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlußworten der Stelle zu folgern: »*quamquam in his nonnumquam syllaba pro integro pede in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin.*«

Hiernach ist es eine so gut wie direkte Überlieferung der rhythmisch-metrischen Wissenschaft, daß die Tetrapodie zwei *βάσεις διποδικαί*, zwei dipodische Percussiones hat, von denen eine jede den

---

die *percussiones* des iambischen Trimeters kommt der Sache nach in derselben Weise auch bei Terentianus Maurus 2249, bei Priscian als Fragment des Asmonius, bei Rufin als Fragment des Caesius Bassus, bei Priscian als Fragment des Juba vor. Der lateinische Metriker Juba hatte bezüglich der Ausdrücke *ἄρσις* und *θέσις* die Aristoxenische Auffassung, nicht diejenige, welche den vorangehenden Takttheil als *ἄρσις*, den nachfolgenden als *θέσις* auffaßt.

[1] Spät komme ich dazu, der vortrefflichen Arbeit des Herrn Dr. Hahn in Breslau über die Quellen des Marius Victorinus das gebührende Lob zu spenden, was eigentlich schon in der dritten Auflage meiner griechischen Rhythmik hätte geschehen müssen, wenn es nicht anderweitig verhindert worden wäre. Ich habe dem Herrn Dr. Hahn gar vieles zu verdanken.

einen der beiden trochäischen Versfüße zur ἄρσις, den anderen zur θέσις hat. Angesichts dieser bei den alten Metrikern erhaltenen Darlegung sind wir gezwungen, die Ansicht H. Weil's, die Tetrapodie habe zwei Semeia, eine Thesis und eine Arsis, zu verlassen und statt ihrer der aus der Theorie der βάσις διποδική folgenden Auffassung Baumgart's uns anzuschließen:

Die Tetrapodie hat vier Semeia,

nämlich zwei ἄρσεις und zwei θέσεις

ἄρσις, θέσις, ἄρσις, θέσις,

oder in umgekehrter Ordnung der Takttheile:

θέσις, ἄρσις, θέσις, ἄρσις.

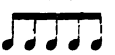
So spricht die positive rhythmische Überlieferung, welche in der den Namen des Marius Victorinus tragenden Kompilation enthalten ist, gegen die Interpretation, welche H. Weil von der aus Aristoxenos stammenden Stelle des Psellos gegeben hat, daß die Tetrapodie zwei Semeia, die Pentapodie dagegen vier Semeia habe; sie spricht für die Auffassung Baumgart's, daß in der Stelle des Psellos das Wort σημεῖον auf einem von einem Späteren herrührenden Glosseme beruhe, welches sich, wie es oben (S. 85) geschehen ist, glücklicherweise als solches erkennen läßt. Bleiben wir bei dem Satze, daß es die Lehre des Aristoxenos sei, in dem aus mehreren Versfüßen zusammengesetzten Takte ist ein jeder der einzelnen Versfüße als Takttheil zu fassen.

Einer noch nicht bei Aristoxenos vorkommenden, aber wohl von den alten Metrikern uns überlieferter Klassifikation der πόδες in die πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας und die πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας zufolge sollen die 3- und 4zeitigen πόδες der ersten Kategorie, die 5- und 6zeitigen πόδες denen der zweiten Kategorie angehören, diese Klassification läßt sich mit der von Aristoxenos angegebenen Ausdehnung der verschiedenen einfachen und zusammengesetzten Takte in Verbindung bringen und außerordentlich vereinfachen. Von der ersten Kategorie können die Versfüße bis zum dipodischen, tripodischen, tetrapodischen, pentapodischen, hexapodischen ποὺς σύνθετος, von denen der zweiten Kategorie aber bloß bis zum dipodischen, tripodischen ποὺς σύνθετος zusammengesetzt werden. Von dem 3zeitigen und 4zeitigen Versfuße (dem Daktylus, Anapäst, Trochäus, Iambus) giebt es also Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien, von den Päonen und Ionici aber bloß Dipodien und Tripodien, keine Tetrapodien, Pentapodien und Hexapodien. Aristoxenos stellt dies folgendermaßen dar: Die πόδες, welche auch eine ῥυθμοποιία συνεχής bilden können, gehören

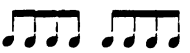
der daktylischen, iambischen und paeonischen Taktart an. Ein *πούς* anderer Taktarten (die Psellianischen Prolambanomena zählen zu diesen anderen Taktarten die *πόδες*, deren Takttheile im Verhältniß von 3 : 4 und 1 : 3 stehen, die epitritischen und triplasischen *πόδες*, offenbar nach Aristoxenos' Darstellung, was auch Weyhe in seiner Arbeit dagegen einwenden mag) ein solcher *πούς* kann nur einzeln unter andere *πόδες* eingemischt sein, nie aber können mehrere epitritische oder triplasische Takte auf einander in einer *συνεχὴς ῥυθμοποιία* auf einander folgen. Die Takte der geraden, ungeraden und fünftheilig-ungeraden Taktart aber können zu folgenden Kola (zusammengesetzten Takten) zusammentreten, die der daktylischen bis zum 16zeitigen Takte, die der iambischen bis zum 18zeitigen Takte, die der päonischen bis zum 25zeitigen Takte. Hieraus ergiebt sich die folgende Aristoxenische Taktskala:

3zeitig: iambischer Takt.

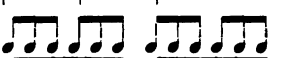
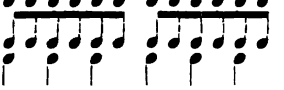
4zeitig: daktylischer Takt.

5zeitig:  paeonischer Takt.

6zeitig: iambischer Takt.
ionischer Takt.

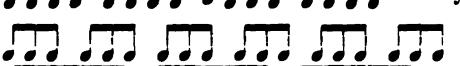
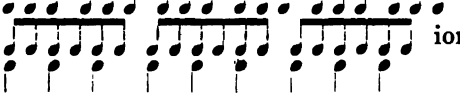
8zeitig:  daktylischer Takt.

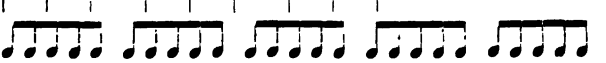
9zeitig: iambischer Takt.
ionischer Takt.

12zeitig:  iambischer Takt.
 ionischer Takt.

15zeitig: iambischer Takt.

16zeitig: daktylischer Takt.

18zeitig:  iambischer Takt.
 ionischer Takt.

25zeitig:  paeonischer Takt.

Wir fügen hinzu, daß der 8zeitige daktylische Takt durch die Chresis der Rhythmopoiie auch die Form ♩ ♩ ♩ ♩ annehmen kann, d. h. aus zwei *Spondeioi diploi* bestehen kann, der 4zeitige auch in der Form ♩ ♩, d. i. als *Orthios* oder *Trochaios semantos*, der 5zeitige auch in der Form des *Paion epibatos* ♩ ♩ ♩ ♩, Taktformen, auf welche die Aristoxenische Rhythmik in der Skala der Takte keine Rücksicht nimmt.

Wir machen weiter darauf aufmerksam, daß andere als die von Aristoxenos aufgestellten Taktmegethe in der *ῥυθμοποιία συνεχής* nicht vorkommen können, daß daher alle katalektischen Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien z. B. – ∪ – ∪ – ∪ –, – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – u. s. w. einen anderen als den in den Sylben angegebenen rhythmischen Werth haben müssen. Sie haben stets das rhythmische Megethos des entsprechenden akatalektischen Kolons, sei es wie Aristeides angiebt, durch Hinzufügung einer Pause, sei es wie aus den Musikbeispielen des Anonymus folgt durch Verlängerung der im katalektischen Auslaute erscheinenden langen Sylbe zu einer 3zeitigen oder 4zeitigen. Also jedes katalektische Kolon hat nach Aristoxenos den gleichen Zeitwerth wie das entsprechende akatalektische.

Übersicht der unzusammengesetzten und der zusammengesetzten Takte.

Trochäische und iambische Takte.

Monopodie: *ποὺς τρίσημος ἀσύνθετος*

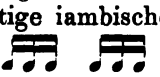
– ∪ 3zeitiger Trochäus

∪ – 3zeitiger Iambus

Dipodie: *ποὺς ἑξάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*

– ∪ – ∪ 6zeitige trochäische Dipodie

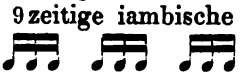
∪ – ∪ – 6zeitige iambische Dipodie



Tripodie: *ποὺς ἐννεάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*

– ∪ – ∪ – ∪ 9zeitige trochäische Tripodie

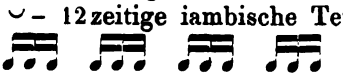
∪ – ∪ – ∪ – 9zeitige iambische Tripodie



Tetrapodie: *ποὺς τετράσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ 12zeitige trochäische Tetrapodie

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – 12zeitige iambische Tetrapodie

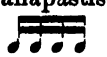


Pentapodie: *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ*
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ 15zeitige trochäische Pentapodie
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – 15zeitige iambische Pentapodie.

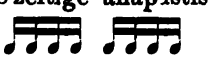
Hexapodie: *ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ 18zeitige trochäische Hexapodie
◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – 18zeitige iambische Hexapodie.

Daktylische und anapästische Takte.

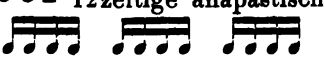
Monopodie: *ποὺς τετράσημος ἀσύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*
– ◡ ◡ 4zeitige daktylische Monopodie
◡ ◡ – 4zeitige anapästische Monopodie



Dipodie: *ποὺς ὀκτάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ 8zeitige daktylische Dipodie
◡ ◡ – ◡ ◡ – 8zeitige anapästische Dipodie



Tripodie: *ποὺς δωδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ 12zeitige daktylische Tripodie
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – 12zeitige anapästische Tripodie



Tetrapodie: *ποὺς ἑκκαιδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ 16zeitige daktylische Tetrapodie
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – 16zeitige anapästische Tetrapodie

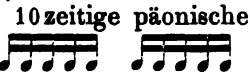
Pentapodie: *ποὺς εἰκοσισάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ*
– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ 20zeitige daktylische Pentapodie
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – 20zeitige anapästische Pentapodie

Für die *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* wird die Aristoxenische Skala die Megethe folgender Taktgrößen ergeben.

Päonische Takte.

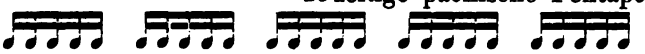
Monopodie: *ποὺς πεντάσημος ἀσύνθετος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ*
– ◡ – 5zeitige päonische Monopodie.

Dipodie: *ποὺς δεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ*
– ◡ – – ◡ – 10zeitige päonische Dipodie



Tripodie: *πους πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*
– ∪ – – ∪ – – ∪ – 15 zeitige päonische Tripodie.

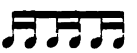
Es kommt nach Aristoxenos hierzu noch die päonische
Pentapodie: *πους πεντεκαιεικοσάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ*
– ∪ – – ∪ – – ∪ – – ∪ – – ∪ – 25 zeitige päonische Pentapodie



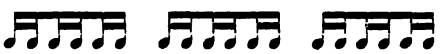
Ionische Takte.

Den einzelnen ionischen Versfuß schreiben wir in der Form des Molossus, ohne daß zwischen der mit der Thesis und der mit der Arsis anlautenden Form des Versfußes unterschieden zu werden braucht.

Monopodie: *πους ἑξάσημος ἀσύνθετος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*
– – – 6 zeitige ionische Monopodie



Tripodie: *πους ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος ἐν λόγῳ δίπλασίῳ*
– – – – – – – – – 18 zeitige ionische Tripodie



Die Diairesis der Takte in Chronoi podikoi.

Die sämmtlichen von Aristoxenos als für die *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zugelassenen rhythmischen Megethe sind der Anzahl nach 19, theils *ἀσύνθετοι*, theils *σύνθετοι πόδες*. Aristoxenos will für die *πόδες* die *διαφοραί* auseinandersetzen. Diese sind:

1. *Διαφορὰ κατὰ μέγεθος*
2. *Διαφορὰ κατὰ γένος*
3. *Διαφορὰ τῶν ῥητῶν καὶ τῶν ἀλόγων*
4. *Διαφορὰ κατὰ σύνθεσιν*
5. *Διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν ποιάν*
6. *Διαφορὰ κατὰ τὸ σχῆμα*
7. *Διαφορὰ κατὰ ἀντίθεσιν.*

Von diesen 7 *διαφοραί* giebt Aristoxenos bei einer vorläufigen Aufzählung kurze Definitionen, die uns um so werthvoller sein müssen, als die Ausführung dieses Gegenstandes in den Handschriften der Rhythmik uns nicht überkommen ist. An dieser Stelle soll die 4. und die 7. Diaphora so gut es gehen will, behandelt werden. Was Aristoxenos von der Diaphorai *τῶν ποδῶν* sagt, gilt ebenso gut

für die unzusammengesetzten wie für die zusammengesetzten Takte. Von der Diairesis heißt es dort:

> Durch Diairesis werden sich (zwei einfache) Takte von einander unterscheiden, wenn ein und dasselbe Taktmegethos in ungleiche *μέρη* (Takttheile) zerfällt. Und zwar sind die Takttheile ungleich, sowohl durch die Zahl der Takttheile, wie durch die Größe der Takttheile, oder (nur) durch den einen dieser beiden Faktoren.

Wie verhält sich dies nun beim zusammengesetzten Takte?

Zur Erläuterung gab die Theorie der griech. Rhythmik dritter Aufl. folgende Auseinandersetzung:

1. Das 6zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam
   a. dem 6zeitigen Ionicus
      – – –, zwei ungleiche Takttheile: ein 4zeitiger und ein 2zeitiger
   b. der 6zeitigen trochäischen Dipodie
      – ⏑ – ⏑, zwei gleiche 3zeitige Takttheile.
2. Das 10zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a. der 10zeitigen päonischen Dipodie
      – ⏑ – – ⏑ –, zwei gleiche 5zeitige Takttheile
   b. dem 10zeitigen Paion epibatos
      –, –, – –, – vier Takttheile (Aristeides), drei 2zeitige und ein 4zeitiger.
3. Das 12zeitige Megethos ist drei Takten gemeinsam, nämlich
   a. der 12zeitigen daktylischen Tripodie
      – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, aus drei gleichen 4zeitigen Takttheilen bestehend
   b. der 12zeitigen ionischen Dipodie
      – – –, – – –, aus zwei gleichen 6zeitigen Takttheilen bestehend,
   c. der 12zeitigen trochäischen Tetrapodie
      – ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, aus vier gleichen 3zeitigen Takttheilen bestehend.
4. Das 15zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a. der 15zeitigen päonischen Tripodie
      – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –, aus drei gleichen 5zeitigen Takttheilen bestehend,
   b. der 15zeitigen trochäischen Pentapodie
      – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑, aus fünf gleichen 3zeitigen *μέρη* bestehend.
5. Das 18zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a. der 18zeitigen ionischen Tripodie,
      – – – – – – – – –, aus drei gleichen 6zeitigen *μέρη* bestehend,

b. der 18zeitigen trochäischen Hexapodie
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪, aus drei gleichen 6zeitigen μέρη bestehend.

So verstatten von den für die συνεχὴς ῥυθμοποιία 19 verschiedenen Megethe das 6zeitige, das 10zeitige, das 12zeitige, das 15zeitige, das 18zeitige je eine zweifache oder dreifache Diairesis verschiedener μέρη (Takttheile oder σημεῖα).

Von jeder der 19 Taktgrößen steht es fest, daß sie — sei es ein einfacher, sei es ein zusammengesetzter Takt im Sinne des Aristoxenos ist. Doch hier scheint sich ein Widerspruch zu ergeben. Nach der vorstehenden Ausführung der Diairesis zerfallen die zusammengesetzten Takte entweder in 2 μέρη, oder in 3 μέρη, oder in 4 μέρη, oder in 5 μέρη, oder in 6 μέρη. Nach der oben angeführten ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenos kann ein Takt niemals in mehr als 4 μέρη, leichte oder schwere Semeia zerfallen. Wenn Aristoxenos sagt:

> Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται,

so liegt darin die ausdrückliche Erklärung von Seiten des Aristoxenos, daß ein Takt höchstens vier Taktschläge nöthig habe, daß aber kein Takt vorkomme, welchem fünf oder sechs Taktschläge zu geben seien.

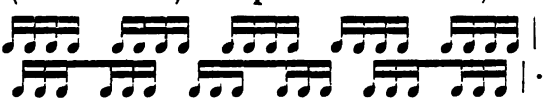
Jene πόδες also, welche hiernach Aristoxenos aus fünf oder sechs μέρη bestehen läßt, erhalten beim Taktiren nicht fünf oder sechs Taktschläge; sie werden abweichend von dem bei Dipodien, Tripodien, Tetrapodien eingehaltenen Verfahren, nicht so taktirt, daß auf jeden einzelnen Versfuß, welcher in dem ganzen zusammengesetzten Takte enthalten ist, je ein Taktschlag kommt.

Aber wie soll hier taktirt werden? So daß die Pentapodie, daß die Hexapodie, obwohl sie der Theorie nach als ein einheitlicher ποὺς σύνθετος aufgefaßt ist, in der Praxis des Taktirens jene (die Pentapodie) als ein Verein von fünf selbständigen monopodischen πόδες ἀσύνθετοι, diese (die Hexapodie) als ein Verein von drei selbständigen dipodischen πόδες durch das Taktschlagen markirt wird. Wir erhalten hiermit für die griechische Taktlehre zwei Kategorien von Takten. In die eine Kategorie gehört der bloß theoretische Takt (die Pentapodie und die Hexapodie), in die andere Kategorie der Takt, der auch in der Praxis als einheitlicher ποὺς mit 2, 3, 4 σημεῖα beim Taktschlagen zu markiren ist (Monopodie, Dipodie, Tripodie, Tetrapodie). Auch die Metriker überliefern, daß die Pentapodie aus 5 πόδες besteht, daß die Hexapodie ein Trimetron ist, welches aus 3 Dipodien zusammengesetzt ist.

Pentapodie:

Hexapodie oder Trimetron:

Gerade so würden auch die Modernen ihre pentapodischen und hexapodischen (trimetrischen) Kompositionen taktiren, nicht aber



Man vergleiche Gluck's Taurische Iphigenie, ersten Eingangs-Gesang in der Ouverture, Mozart's Hochzeit des Figaro, Gesang beim gleichzeitigen Marsche im 4 zeitigen daktylischen Takte.

Diairesis in Chronoi Rhythmopoiias idioi.

Nachdem Aristoxenos im § 19 seiner Rhythmik vorläufig erörtert hat, daß der Takt entweder 2 oder 3 oder 4 Taktschläge erhalte, fährt er fort:

Durch das Vorgetragene soll man sich aber nicht zu der irrigen Meinung verleiten lassen, als ob ein Takt nicht in eine größere Anzahl von *μέρη* als 4 zerfalle. Vielmehr zerfallen einige Takte in das Doppelte der genannten Zahl, ja in ihr Vielfaches. Aber nicht an sich zerfällt der Takt in eine solche größere Anzahl von *μέρη* (als im § 17 angegeben ist), sondern die Rhythmopöie ist es, die ihn in derartige Abschnitte zerlegen heißt. Die Vorstellung hat nämlich auseinander zu halten:

einerseits die das Wesen der Takte wahrenden Semeia,

andrerseits die durch die Rhythmopöie bewirkte Diairesen.

Und dem Gesagten ist hinzuzufügen, daß die Semeia eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, stets dieselben bleiben, sowohl der Zahl als auch dem Megethos nach; daß dagegen die aus der Rhythmopöie hervorgehenden Diairesen eine reiche Mannigfaltigkeit zulassen. Auch dies wird in dem weiterhin Folgenden klar werden.

Die ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes ist in dem handschriftlichen Texte des Aristoxenos nicht mehr erhalten. Dagegen finden sich in den Excerpten des Psellos folgende darüber handelnde Paragraphen (§ 8).

Von den Chronoi sind die einen podikoi, die anderen sind Chronoi Rhythmopoiias idioi. Chronos podikos ist derjenige, welcher das Megethos eines Takttheiles hat, des leichten oder des schweren, oder des ganzen (unzusammengesetzten) Taktes.

Chronos Rhythmopoiias idios ist derjenige, welcher an Ausdehnung hinter diesem Megethos zurückbleibt oder darüber hinausgeht.

Und es ist der Rhythmus, wie gesagt, ein System aus den Chronoi podikoi, von denen jeder bald ein leichter, bald ein schwerer Takttheil, bald ein ganzer Takt ist. Rhythmopoiie dagegen wird sein, was aus Chronoi podikoi und Chronoi Rhythmopoiias idioi besteht.

Hierher gehört noch ein anderes Psellianisches Fragment 10: *πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται.* Man hat hier übersetzt: jeder in eine größere Zahl getheilte Takt wird auch in eine kleinere Anzahl eingetheilt. Man mag aber übersetzen, wie es beliebt, jedenfalls geht so viel Sachliches daraus hervor: ein jeder Takt wird zugleich in Chronoi podikoi und in Chronoi Rhythmopoiioi idioi getheilt. Die Diairesis in Chronoi podikoi ist nicht ausreichend, es muß gleichzeitig auch noch die Diairesis in Chronoi Rhythmopoiias idioi hinzukommen. Der griechische Rhythmiker sagt *πᾶς πούς*: jeder Takt hat diese zweifache Diairesis nothwendig.

Eine andere Stelle über die Chronoi Rhythmopoiias idioi ist uns in der dritten Harmonik des Aristoxenos § 9 erhalten.

> Allgemein zu reden, es bedingt die Rhythmopöie viele und mannigfaltige Bewegungen, die Takte aber, durch welche wir den Rhythmus bezeichnen, stets einfache und konstante Bewegungen.

Am wichtigsten ist die in der Aristoxenischen Rhythmik a. a. O. enthaltene Angabe:

> *μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου ἀριθμοῦ καὶ εἰς πολλαπλάσιον. . . Ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.*

Nach Aristoxenos' eigner Aussage ist also für einige Takte die Anzahl der Chronoi Rhythmopoiias idioi so groß, daß dieselbe die jedesmalige Anzahl der 2, 3, 4 *χρόνοι ποδικοί* um das Zweifache oder um das Vielfache übersteigt, daß mithin die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* entweder 2. 2, 2. 3, 2. 4 = 4, 6, 8 oder z. B. 3. 2, 3. 3, 3. 4 = 6, 9, 12 betragen würde.

Im Einzelnen ergiebt sich hieraus:

Für den *ποὺς ὀκτάσημος*, welcher 2 *χρόνοι ποδικοί* (*βάσεις*, *percussiones*) hat, wird sich die kleinere Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf 2 mal 2 = 4 herausstellen.

2 *χρόνοι ποδικοί* I *θέσις* II *ἄρσις*

– ◡ ◡ – ◡ ◡

4 *χρ. ῥυθ. ἴδιοι* 1 2 3 4

In der daktylischen Dipodie bildet jeder der beiden Daktylen einen *χρόνος ποδικός*, der eine die *θέσις*, der andere die *ἄρσις*.

Von den 4 *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, von den 4 Zeitabschnitten, in welche die daktylische Dipodie von Seiten der durch die Rhythmopoiie geschehenden Diairesen zerfällt, wird eine jede mit den beiden Semeia eines jeden der beiden Daktylen d. i. mit der 2zeitigen *θέσις* und der ebenso großen *ἄρσις* des 4zeitigen Daktylus zusammenfallen.

Die größte Zahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* wird bei der 8zeitigen daktylischen Dipodie nicht das Zweifache der Anzahl ihrer 2 *χρόνοι ποδικοί*, nicht das *διπλάσιον*, sondern ein *πολλαπλάσιον ἀριθμοῦ*, bilden.

2 *χρόνοι ποδικοί*	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– ◡ ◡	– ◡ ◡
	◡ ◡	◡ ◡
8 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*	1 2 3 4	5 6 7 8

Bei dieser Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* im *ποὺς ὀκτάσημος* fällt ein jeder derselben mit dem *χρόνος πρῶτος* zusammen, welche im *ποὺς ὀκτάσημος* enthalten sind. Man vergleiche hierzu die Seite 87 angezogene Stelle des Fabius Quintilianus IX, 4, 51. Quintilian hat in seinem Berichte das Taktschlagen von Seiten der Rhythmiker im Auge, und berichtet von den *percussiones ὀκτάσημοι*, bei deren Taktiren man die einzelnen *χρόνοι πρῶτοι* gezählt habe.

Für den *ποὺς ἑξάσημος σύνθετος*, dessen *χρόνοι ποδικοί* aus je einem Trochäus bestehen, wird sich die Anzahl der in ihm enthaltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf das Doppelte seiner 2 *χρόνοι ποδικοί τρίσημοι* herausstellen.

2 *χρόνοι ποδικοί*	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– ◡	– ◡
	◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*	1 2 3	4 5 6

Denn Trochäus (und Iambus) wird man niemals nach dem *μέγεθος* der *σημεῖα* des einzelnen Versfußes (abwechselnd) nach einem 2zeitigen und 1zeitigen taktirt, sondern stets die 3 *χρόνοι πρῶτοι* des einzelnen Versfußes gezählt haben. Fabius Quintilianus a. a. O. schweigt von *τρίσημοι percussiones* aus dem vorher angeführten Grunde: die Trochäen und Iamben waren meistens zu tetrapodischen und hexapodischen (trimetrischen) Takten verbunden.

Im *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος*, der ionischen Monopodie haben die beiden *χρόνοι ποδικοί* ungleiches Megethos, der eine ist 4zeitig,

der andere 2zeitig. Neben der Diairesis in die beiden *χρόνοι ποδικοι* (von ungleicher Zeitdauer) hatte der taktirende Dirigent stets (vgl. oben) auch die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* zu markiren. Die Zahl der in einem Takte enthaltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ist entweder der »*διπλάσιος*« oder der »*πολλαπλάσιος*« *ἀριθμός* seiner *χρόνοι ποδικοί*. Der »*πολλαπλάσιος*« *ἀριθμός* kann entweder das Dreifache oder das Vierfache seiner Chronoi podikoi sein. Im ersteren Falle würden sich bezüglich des *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος* den 2 *χρόνοι ποδικοί* gegenüber für die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* die Zahl 3 mal 2 = 6 ergeben.

2 *χρόνοι ποδικοί*	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– – – –	–
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑
	1 2	3
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*	1 2 3 4	5 6

Für den *ποὺς δωδεκάσημος*, die ionische Dipodie, ergiebt sich hieraus bei ebenfalls nur 2 *χρόνοι ποδικοί* eine Zwölfzahl von *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*

2 *χρόνοι ποδικοί*	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	— — —	— — —
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
6 *χρ. ῥυθ. ἴδιοι*	1 2 3	4 5 6
12 *χρ. ῥυθ. ἴδιοι*	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12

Es giebt somit größere und kleinere *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*: die größeren sind *χρόνοι δίσημοι* von je 2zeitigem Megethos, die kleineren sind *χρόνοι πρῶτοι* von 1zeitigem Megethos. Für den daktylischen *ποὺς ὁκτάσημος* sind im Vorausgehenden sowohl die 4 zweizeitigen wie die 8 einzeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* angegeben; für den ionischen *ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος* sind die 3 zweizeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας* und die 12 einzeitigen *χρόνοι ῥυθμοποιίας* angegeben; für die trochäische Dipodie (den *ποὺς ἑξάσημος σύνθετος*) nur die 6 einzeitigen. Unter Zugrundelegung der Aristoxenischen Angaben dürfen wir folgende Tafel der dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte ihres Megethos und die Anzahl ihrer Chronoi podikoi und ihrer 2zeitigen und 1zeitigen Chronoi Rhythmopoiias idioi aufstellen (die pentapodischen und alle paeonischen Takte, sowie die hexapodischen (trimetrischen) Takte dürften ausgelassen werden):

Zusammengesetzte Takte	Megethos der ganzen Takte	Zahl der Chronoi podikoi	Zahl der 2zeitigen Chronoi Rhythmopoiias	Zahl der 1zeitigen Chronoi Rhythmopoiias
Ποὺς σύνθετος διμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ				
trochäische Dipodie	6zeitig	2	2	6
daktylische Dipodie	8zeitig	2	4	8
ionische Dipodie	12zeitig	2	6	12
Ποὺς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ				
trochäische Tripodie	9zeitig	3	6	9
daktylische Tripodie.	12zeitig	3	6	12
ionische Tripodie	18zeitig	3	9	18
Ποὺς σύνθετος τετραμερὴς ἐν λόγῳ. ἴσῳ				
trochäische Tetrapodie. . . .	12zeitig	4	6	12
daktylische Tetrapodie. . . .	16zeitig	4	8	16

Aus dieser Tabelle ist ersichtlich, wie Aristoxenos' dritte Harmonik § 9 zu verstehen ist: *Δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεων τε καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίγνονται, καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται κινήσεις, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.* Der *ποὺς σύνθετος διμερής* und *τετραμερὴς ἐν λόγῳ ἴσῳ*, der *ποὺς τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, diese sind *οἱ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥύθμους*, diese sind es, welche stets *ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς κινήσεις* haben, von 2- oder von 3- oder von 4zeitigen Versfüßen dargestellt werden: ein jeder von ihnen hat, er mag vorkommen, wo er will, immer nur entweder 2 oder 3 oder 4 Takttheile, stets nur Takte von 2 oder 3 oder 4 *χρόνοι ποδικοί*. Ihnen gegenüber sagt Aristoxenos »*ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται*«. Damit meint er die *χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, welche auf diese *πόδες* kommen: je nach der metrischen Form der Versfüße, welche die Bestandtheile des Taktes bilden, und je nachdem die *χρόνοι ῥυθμοποιίας* entweder 1zeitige oder 2zeitige sind, kommen auf den *ποὺς σύνθετος τριμερής* bald 9, bald 6, bald 12, bald 18 *χρόνοι ῥυθμοποιίας*. In der That, das sind »*πολλαὶ καὶ παντοδαπαὶ κινήσεις*«.

Es darf nicht unbemerkt bleiben, wie sich das von Aristoxenos und Fabius Quintilian beschriebene Taktverfahren der Alten zum Taktverfahren der Modernen verhält. Kompositionen in 3zeitigen und 4zeitigen Versfüßen werden bald nach einfachen, bald nach zusammengesetzten Takten dirigirt. Die zusammengesetzten Takte der modernen Musik haben entweder 2 oder 3 oder 4 Hauptbewegungen des Dirigirens den 2 oder 3 oder 4 *χρόνοι ποδικοί* des Aristoxenos genau entsprechend. Der Dirigent markirt hier durch weites Ausholen mit der ganzen Länge des Armes. Ist der Rhythmus ein nicht zu schneller, so hält es der Dirigent für nothwendig, auf jede »Hauptbewegung« auch noch eine bestimmte Anzahl von »Nebenbewegungen«, die er durch den Unterarm vom Ellenbogen bis zur Hand ausführt, kommen zu lassen. Diese »Nebenbewegungen« des modernen Dirigirens kommen mit demjenigen überein, was Aristoxenos *χρόνοι τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι* nennt.

Quintilian berichtet von den alten Rhythmici »*pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis*«. Darf man annehmen, daß bei den Alten mit dem *pedum ictu* die *χρόνοι ποδικοί*, mit *digitorum ictu* die *χρόνοι ῥυθμοποιίας* markirt worden seien? Es ist wohl kaum anders möglich, denn Quintilian sagt *et*, nicht *aut*, das Markiren mit dem Fuße war gleichzeitig mit dem Markiren vermittels der Finger. Dann würden die rhythmischen Hauptbewegungen bei den Alten durch Auftreten mit dem Fuße, die rhythmischen Nebenbewegungen mit der Hand ausgeführt worden sein. Es wird sich schwerlich eine Stelle bei den Alten finden lassen, welche hierüber genaue Auskunft gäbe.

Die gleiche Zeitdauer heterogener Versfüße, hergestellt durch Wechsel der rhythmischen *ἀγωγαί*.

Unter dem *Terminus technicus* Metron verstehen die Alten dasselbe wie unter Periode. Es giebt 2- und mehrgliedrige Perioden = dikolische, trikolische und längere Metra. Bis zu 4 Kola kann eine Periodos enthalten, sagt der römische Metriker Marius Victorinus, welcher eine Zusammenstellung aus seinen metrischen Schriften gegeben hat. Seiner Qualität nach ist das Metron, sagt Hephaistion, entweder ein gleichförmiges oder ein ungleichförmiges. Das gleichförmige heißt bei ihm *μέτρον μονοειδές*, aus Versfüßen desselben *εἶδος μετρικόν* bestehend: das daktylische aus lauter Daktylen, das anapästische aus lauter Anapästen u. s. w. Das ungleichförmige ist entweder ein gemischtes (genannt *δμοιοειδές* und *ἀντιπαθές*) oder ein episynthetisches. In dem gemischten Metron besteht das einzelne Kolon aus einer Mischung heterogener Versfüße, von denen das eine

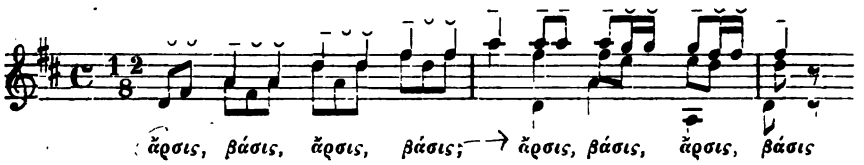
aus diesen, das andere aus jenen Versfüßen besteht. Jedes einzelne Kolon des episynthetischen Metrons ist ein ungemischtes. Es ist wenigstens der häufigste Fall, daß die Kola eines Metron episynthetон den ungemischten Versfüßen der 4zeitigen oder der 3zeitigen Taktart angehören.

In den gemischten Metra der geraden und der ungeraden Taktart werden 4- und 3zeitige Versfüße zu einer metrischen Einheit verbunden, obwohl die metrische Theorie der Alten vielfach annimmt, daß in den meisten gemischten Metra die Versfüße je in 4 Sylben zu zerlegen sind, wodurch auch Jonici und Choriamben als Bestandtheile eines gemischten Metrons genannt werden. Boeckh hat hier bereits das Richtige erkannt. Der Haupttypus der gemischten Metra sind die von den Alten sogenannten Logaöden, von denen die Alten sagen, daß in ihnen die Daktylen oder Anapaesten mit Trochäen oder Iamben gemischt seien, und nach den Logaöden bezeichnet Boeckh auch die übrigen gemischten Metra als logaödische.

Daß nun in den gemischten Metra die einzelnen heterogenen Versfüße, die ihrer äußeren Form nach dem 4zeitigen und dem 3zeitigen *γένος ποδῶν* angehören, einen und denselben Rhythmus haben, hat bereits Boeckh nach dem Vorgange Apel's gelehrt. Eben so verhalte es sich mit den Metra, welche Hephaistion *μέτρα ἐπισύνθετα* nennt, in denen verschiedene Kola aus 4zeitigen Versfüßen mit Kola aus 3zeitigen Versfüßen mit einander verbunden sind. Seit Boeckh wird wohl Niemand sein, welcher darüber anders denkt.

Wie Boeckh nun im Einzelnen sich die rhythmische Gleichstellung der Daktylen und Trochäen, der Anapaeste und Iamben dachte, darauf braucht hier nicht eingegangen zu werden. In den von ihm sogenannten logaödischen Metren nahm er anfänglich nach Apel an, daß hier ein Verhältniß wie in der modernen Musik zwischen den Daktylen und Trochäen bestehe $^3/_8$ ♩ ♪ (♩.♬). Er meinte, daß dieser 3zeitige Daktylus es sei, welcher bei Dionysios der kyklische Fuß genannt werde, da im vorliegenden Takte – ∪∪ ♩.♬ der Länge der 3fache Zeitumfang der darauf folgenden Kürze gegeben ist. Deshalb verließ Boeckh in seinen Metra Pindari den Apel'schen Standpunkt und versuchte sich mit dem Satze des Aristoxenos (s. oben) auf seine Weise zurecht zu setzen, indem er lehrte: nicht dem völligen rhythmischen Werthe nach bei den Griechen gleichgestellt, sondern so, daß der Daktylus ein rhythmisches Verhältniß von 2 : 2, der Trochäus seinen *λόγος ποδικός* 2 : 1 bewahrt habe. Diese gleiche Zeitdauer 2 ungleicher Versfüße sei durch die *δύναμις ἀγωγῆς*, durch einen Wechsel des rhythmischen Tempos bewirkt worden.

Die moderne Musik gestattet sich eine willkürliche Zerfällung der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, daher sind uns Versfuß-Schemata wie ♩♪♪ durchaus geläufig. Daß moderne Worttexte in den verschiedensten Taktformen vom Komponisten gesetzt werden, kommt häufig genug vor. Es giebt nur wenige Beispiele, daß die christlich-moderne Musik dasselbe Verfahren wie die Griechen eingeschlagen hätte. Dies ist von J. S. Bach in dem *D*dur-Präludium des zweiten Theiles seines wohltemperirten Klaviers geschehen. Wie der große Bach rhythmisirt — wie Professor Ph. Spitta mich belehrte, fand er selbst bei Bach keine Parallele dieser Rhythmisirung, wenigstens nicht so, daß dieselbe schon in der Taktvorzeichnung angemerkt sei. Wir setzen den ersten Vers jenes Bach'schen Präludiums her, welcher beiläufig gesagt, in einem Metron gehalten ist, welches nach der Nomenclatur Hephaistion's ein Metron episyntheton zu nennen sein würde. Wir geben zugleich die griechischen Termini an, mit denen die einzelnen Versfüße des zusammengesetzten Taktes zu bezeichnen sein würden: alle Veränderungen, die wir uns der Schreibung Bach's gegenüber erlauben, sollen lediglich dazu dienen, die Vergleichung Bach's mit der griechischen Rhythmik instructiver zu machen.



Die hier vorliegende seltene Taktvorzeichnung (aus dem ⏑- und dem $^{12}/_{8}$-Takte kombinirt) hat den Namen der gemischten. Die Griechen würden hier etwa den Terminus ῥυθμοὶ κοινοί gebraucht haben. Jeder Takt soll zugleich ein vierfüßiger ⏑-Takt und ein vierfüßiger $^{12}/_{8}$-Takt sein. Obgleich diese Taktvorzeichnung zu den allerseltensten gehört, wird doch jeder nur einigermaßen mit den Taktverhältnissen bekannte Musiker das Präludium in dem von Bach vorgezeichneten Rhythmus richtig ausführen. Der erste Takt ist so groß wie der zweite, kommt in der Zeitdauer mit ihm genau überein. Nach der griechischen Nomenclatur zerfällt der erste Vers in 4 χρόνοι ποδικοί, 2 ἄρσεις und 2 βάσεις; der zweite nicht minder. Wir haben das gleiche Megethos und haben auch dieselbe Anzahl gleich großer μέρη oder χρόνοι ποδικοί. Der Unterschied besteht darin, daß die der ersten aus τρίσημοι πόδες, die der zweiten aus τετράσημοι πόδες bestehen, allgemein zu reden: sie haben verschiedenes metrisches Schema. In unserem Beispiele sind die beiden Bach'schen Takte gleich groß, sie haben auch dieselbe Anzahl

von *χρόνοι ποδικοί*; aber die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, in welche die *χρόνοι ποδικοί* zerfallen, sind in dem einen der beiden Takte andere als in dem andern: in dem einen bildet ein jeder einen iambischen, in dem andern einen daktylischen Versfuß, und dies ergiebt freilich eine ungleiche *διαίρεσις ῥυθμοποιίας*. Wird, wie Fabius Quintilianus' Bericht lautet, nach *χρόνοι πρῶτοι* gezählt, so müssen die Chronoi protoi der iambischen Versfüße kürzer sein, als die daktylischen.

Das rhythmische Beispiel der Bach'schen Musik kann für uns ein altgriechisches Beispiel vertreten. Bach ist der christlich-moderne Meister der Rhythmik wie der Harmonik; bei ihm finden sich nicht nur die zahlreichsten rhythmischen Formen, zahlreicher als bei allen Nachfolgenden: daktylische Tetrapodien und Tripodien, welche letztere man außer bei Bach nur im Scherzo der neunten Symphonie Beethoven's nachweisen kann, während sich bei Bach Beispiele davon zur Genüge finden (vgl. des Verfassers Allgemeine Theorie des musikalischen Rhythmus seit J. S. Bach 1880 4. XLVII u. s.), sondern auch sonst ist die Bach'sche Rhythmopöie ein Beweis, daß dieser große Meister den Meistern der griechischen Rhythmik durchaus kongenial war. Wir haben dies besonders bei Gelegenheit des Gebrauches des anapästischen Tetrametrons nachgewiesen.

Gehen wir wieder zur antiken Rhythmik zurück. Aristoxenos sagt in seiner 7theiligen Harmonie § 9: es giebt in der Harmonik etwas Konstantes und etwas Variabeles. Dasselbe sei auch in der Rhythmik der Fall:

> *Πάλιν ἐν τοῖς ῥυθμοῖς πολλὰ τοιαῦθ' ὁρῶμεν γιγνόμενα· καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου καθ' ὃν διώρισται τὰ γένη τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν, καὶ τῶν μεγεθῶν μενόντων ἀνόμοιοι γίγνονται οἱ πόδες· καὶ αὐτὸ τὸ μέγεθος πόδα τε δύναται καὶ συζυγίαν.*

Wir lesen bei Dionys. comp. verb. 11: *Ἡ μὲν πεζὴ λέξις οὐδενὸς ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὔτε μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας τοιαύτας φυλάττει. Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπεύθυνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.* Die Prosarede nimmt die Sylbenquantität, wie sie durch die Sprache an sich gegeben ist, ohne die Längen und Kürzen in ein aus ihrer sprachlichen Natur nicht folgendes Zeitmaß einzuzwängen, sie bestimmt die Zeitdauer nach der natürlichen Sylbenbeschaffenheit. Die Rhythmik und die Musik (also der gesungene Vers) aber bestimmt die Sylben nach Chronoi d. i. Zeitmaßen, welche aus dem Begriffe des Rhythmus folgen, sie ver-

ändert die natürliche Prosodie der Längen wie der Kürzen, indem sie diese bald über die gewöhnliche Sylbendauer hinaus ausdehnt (das sind die *χρόνοι παρεκτεταμένοι* des Aristeides), bald in ihrem Zeitumfange verringert; oft gehen sogar Längen und Kürzen in einander über d. h. Länge und Kürze erhält den gleichen Zeitumfang.

Im 17. Kapitel redet Dionysios von einer *μακρὰ τελεία* (der gewöhnlichen 2zeitigen Länge) und einer verkürzten *μακρά*. Indem wir die Ausdrücke *μειοῦσαι*, *αὐξάνεσθαι* und *τελεία* aufnehmen, werden wir die von Dionysios angedeuteten Sylbenwerthe der Rhythmik folgendermaßen bezeichnen können:

μακρὰ ηὐξημένη	*βραχεῖα ηὐξημένη*
μακρὰ τελεία	*βραχεῖα τελεία*
μακρὰ μεμειωμένη	*βραχεῖα μεμειωμένη.*

Die Worte »*ὥστε πολλάκις εἰς ἐναντία μεταχωρεῖν*« finden ihre Bestätigung durch Longin proleg. ad Hephaist. § 6 und Marius Victor. p. 5 K.

Longin.	Mar. Victor.
Διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ἢ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους,	*Differt autem rhythmus a metro, quod metrum certo numero syllabarum ac pedum finitum sit,*
ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους,	*rhythmus autem . . ut volet protrahit tempora,*
πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν ποιεῖ μακρόν.	*ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longam contrahat.*

Dasselbe ist auch bei Diomedes p. 468 Keil zu lesen;

Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio [= *ut volet Victor.*, *ὡς βούλεται Longin*] *nunc brevius arctari* [= *longam contrahat*], *nunc longius provehi* [= *protrahit tempora*] *possunt.*

Es ist nicht zu bezweifeln, daß dies Alles nur aus einem gemeinsamen griechischen Originale herstammt. Unter den *χρόνοι* des Longin und den *tempora* des Victorinus sind die Sylbenzeiten zu verstehen. Bei Diomedes heißt es *rhythmi* statt *tempora*, aber dies ist wohl nur auf Rechnung des flüchtigen Excerpirens zu setzen. Im Originale war sicherlich das *protrahi* auf *tempora* bezogen, welche unmittelbar vorher (*dimensione temporum*) erwähnt worden. Wie der Rhythmus es erheischt (*pro nostro arbitrio*) nimmt er bald Dehnungen, bald Kürzungen der Silben vor, oft verkürzt er die Kürze und ebenso die Länge. Das ist es, was wir aus dem Berichte der Metriker erfahren.

Sind wir hier durch das Vorkommen einer verkürzten Länge und einer verlängerten Kürze belehrt, so lernen wir an einer anderen

Stelle des Marius Victorinas p. 49 K., daß in der metrischen Poesie auch eine verlängerte Länge und eine verkürzte Kürze gebräuchlich war.

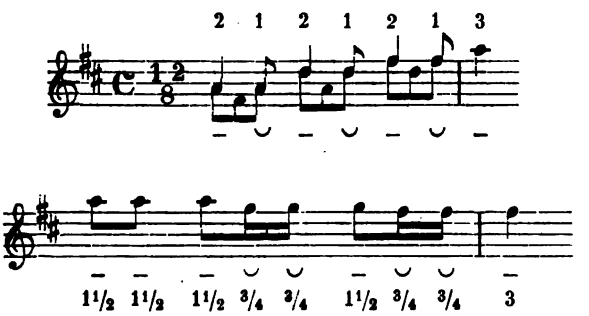
Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.

Dasselbe ist auch in dem kurz vorhergehenden Satze gesagt:

Musici non omnes inter se longas aut breves pari mensurae committere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.

Dies ist der von Quintilian aufgenommene Aristoxenische Satz über die Sylbendauer.

Befände sich in Bellermann's Sammlung der griechischen Gesangwerke ein Lied, wie der mit der rhythmischen Zuschrift ῥυθμὸς δωδεκάσημος versehene Hymnus auf die Muse, welcher nicht in rhythmisch-gleichen, sondern in ungleichen Versfüßen gehalten wäre, so würden wir nach griechischen Quellen ein Verzeichniß der verschiedenen Sylbenlängen entwerfen können. So aber muß Bach an Stelle der Griechen eintreten. Es liegt in der Natur der Sache, daß bei den Griechen die Sylbenwerthe des gesungenen Verses keine anderen sein konnten, als in den betreffenden Versen Bach's:



Zu dem im Anonymus Bellermanni überlieferten Verzeichnisse der Sylbenwerthe, welche in den metrischen Versen des gleichförmigen Metrons vorkommen, dürfen wir jetzt noch folgende Sylbenwerthe der in den Metra episyntheta gehaltenen Verse hinzufügen:

⌊⌊⌋⌋ 5 zeitig
⌊⌋ 4 zeitig
⌊ 3 zeitig
— 2 zeitig

Diese vom Anonymus überlieferten, nebst der 1 zeitigen Kürze

$\breve{}$ 1 zeitig

sind rationale Sylben. Außer den genannten Sylben entsprechen die in den der Komposition Bach's vorkommenden den irrationalen Sylben der Griechen:

– $2^2/_3$ zeitig
– $2^1/_2$ zeitig
– $1^1/_2$ zeitig
$\breve{}$ $1^1/_2$ zeitig
$\breve{}$ $1^1/_2$ zeitig
$\breve{}$ $^3/_4$ zeitig

Für die Doppelkürze, welche bei den äolischen Lyrikern als Anfangsfuß eines gemischten Metrons vorkommt:

$\breve{}$ $1^1/_2$ zeitig
$\breve{}$ 2 zeitig.

Folgende werden nach antiker Anschauung irrationale *syllabae longis longiores* sein:

– $2^2/_3$ zeitig
– $2^1/_2$ zeitig
– $1^1/_2$ zeitig

die letztere hat zugleich die Funktion als leichter Takttheil des antiken Choreios alogos.

Alle die vorstehenden rationalen und irrationalen Längen können wir auch in der modernen Musik hören (bis auf die 5zeitige Länge) in jener Komposition des großen Meisters J. S. Bach, welche diesem unbewußt sich an den Aristoxenischen Satz des griechischen Sylbengesetzes gehalten hat.

Den rationalen und irrationalen Längen der griechischen und Bach'schen Metra stehen 4 verschiedene Kürzen zur Seite:

$\breve{}$ $1^1/_2$ zeitig
$\breve{}$ $1^1/_3$ zeitig
$\breve{}$ 1 zeitig
$\breve{}$ $^3/_4$ zeitig,

die 1zeitige eine rationale, die $1^1/_2$zeitige, $1^1/_3$zeitige, $^3/_4$zeitige eine irrationale Kürze.

Trotz ihrer dreifachen Zeitdauer hat die Kürze stets die Funktion des Chronos protos, die 1zeitige wie die $^4/_3$- und $^3/_4$zeitige. Es geschieht, wie Aristoxenos sagt: »*διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν*«, wenn sie bald eine 1zeitige, bald eine $1^1/_2$zeitige, bald eine $1^1/_3$zeitige, bald eine $^3/_4$zeitige ist, wenn mit einem Worte im Schema des zusammengesetzten Taktes die einzelnen Versfüße, aus denen es besteht, ihren

jedesmaligen *λόγος ποδικός* konstant festhalten, während das Zeitmegethos derselben ein verschiedenes ist. Das ist der Grund, weshalb Aristoxenos im Abschnitte vom Chronos protos (§ 11) auf den Abschnitt vom Taktschema verweist: »*ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων*«. Hat nun in einem aus 4 daktylischen und 4 trochäischen Versfüßen bestehenden Metron das einzelne die Hälfte bildende Kolon die Bezeichnung *ποὺς σύνθετος ἑκκαιδεκάσημος*, wie das aus dem daktylischen *ποὺς σύνθετος*, oder wird es mit einem anderen, die Chronos protos-Zahl bezeichnenden Namen genannt? Dies ist uns nicht überliefert; wir kennen die Aristoxenische Nomenclatur bloß für die aus gleichen, aber nicht für die aus ungleichen Versfüßen bestehenden Kola der gemischten und episynthetischen Metra.

Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Horatius III 9, nebst dem Bruchstück einer solchen zu III 13.

Von

Paul Eickhoff.

In Teuffels römischer Litteraturgeschichte (4. Aufl.) steht § 238 11: »Zu einzelnen Oden (des Horatius) sind auch Melodien erhalten, zum Beweise, daß man in den Klöstern Horaz gelegentlich gesungen hat; s. Orelli-Baiters Ausgabe 2, S. 915. Kirchner, *Novae quaest. Hor.* 37«.

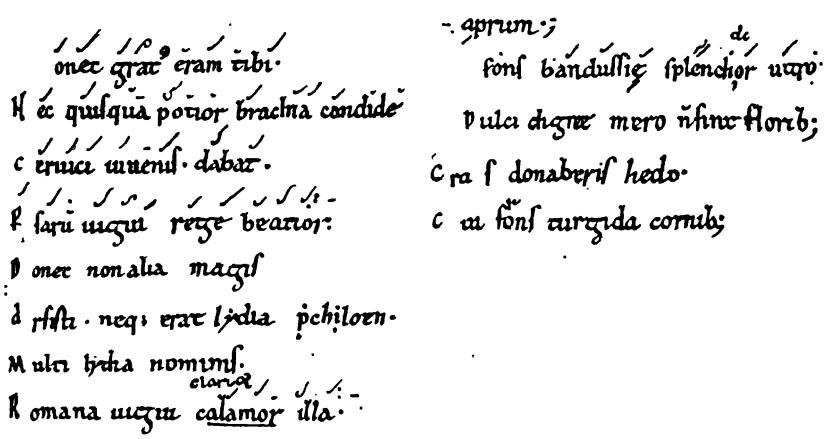
Hier ist übergangen die bei Coussemaker, *L'histoire de l'harmonie*, Pl. XXXVIII lithographierte, in einer Hs. des 10. Jahrh. zu Franeker (Holland) in Neumenschrift erhaltene Melodie zu Od. I 33, wozu Coussemaker das. *Traductions* Nr. 14 eine Umschreibung in heutige Noten giebt. Vgl. auch S. 102 das.[1]

---

[1] Der hervorragendste Kenner der Neumenschrift, der Benediktiner Dom Pothier zu Solesmes (bei Sablé Dép. Sarthe), urtheilt über diese Übertragung: »*Le morceau d'Horace donné par M. de Coussemaker, pl. XXXVIII Nr. 2 est également en notation à points superposés. Ici la hauteur relative des points n'est pas observée avec le même soin* (wie die erste, von Coussemaker aus dem Manuscript von Montpellier wiedergegebene Melodie), *et la mélodie ne se retrouve pas ailleurs; la traduction, sans être impossible absolument, est difficile, et M. de Coussemaker me semble avoir donné tout à fait à côté. La première chose à chercher, dans un cas semblable, est le mode du morceau; il faut le chercher parmi les modes anciens et le chercher d'abord par la phrase finale. M. de Coussemaker prend le mode majeur des modernes, première invraisemblance, et il se trouve obligé, à la phrase finale, de traduire la clivis qui est apposée au climacus comme étant la continuation du climacus lui même, deuxième invraisemblance, pour ne pas dire, impossibilité; car quelle que soit le clef et le mode, je ne pense pas, que l'on puisse traduire* *autrement que par* *Même avec des données rigoureusement suffisantes on peut se tromper très facilement. Mais si l'on ne possède d'autres données que les neumes simples in campo aperto trouvés dans un seul manuscrit, exprimant une mélodie qui ne se rencontre pas ailleurs, alors il n'y a pas de traduction certaine possible. . .*«

Die oben angezogene Stelle in Kirchners »*Novae quaestiones Horatianae*. Leipzig 1847« lautet vollständig S. 37 unten: »*in nonnullis carminibus notarum musicarum signa in vocibus superscripta esse videntur, ut III od. 9 et III*« (die Zahl der Ode fehlt). Die Rede ist hier von der bei Kirchner als »*codex bibliothecae senatoriae Lipsiensis saec. XI membranaceus fol. mediocri*, Rep. I, Nr. 6« bezeichneten Handschrift.

Eine genaue Untersuchung der zu diesem Zwecke von der Leipziger Stadtbibliothek bereitwilligst nach der Hamburger übersandten Handschrift ergab, daß wohl an vielen Stellen einzelne Abkürzungszeichen stehen, auch Accente über der Interjection *o* sowie über einigen Vocativen, Neumen aber nur Blatt 18a unten rechts über den vier Zeilen der ersten Strophe von III 9 »*Donec gratus eram tibi*« usw. und der letzten Hälfte der vierten Zeile der zweiten Strophe desselben Gedichts (»*clarior Ilia*«) hier natürlich solche, die denen an der entsprechenden Stelle der ersten Strophe gleich sind, sodann noch Blatt 19a über III 13 Str. 1, Zeile 1: »*O fons Bandusiae, splendidior vitro*«. Die Hs. enthält also zu den beiden schon veröffentlichten aus dem Mittelalter stammenden Horazmelodien eine dritte und von einer vierten den Anfang. Ihre Überlieferung veranschaulicht folgende, nicht ganz die Größe der Hs. erreichende Nachbildung, die nach einem Lichtdruck angefertigt ist, welchen die Firma Strumper & Co., Hamburg-Uhlenhorst, in den Räumen der Hamburger Stadtbibliothek angefertigt hat.



Über die Zeit der Aufzeichnung ist nichts Genaues festzustellen. Kirchner setzt (s. o.) die Hs. ins elfte Jahrhundert; die Schriftzüge weisen dagegen auf das zwölfte. Die Hs. nicht später anzusetzen

verbietet das oft unter die Linie gehende *r*, vgl. Wattenbach lat. Palaeographie S. 58; von Ansetzung in frühere Zeit hält zurück der wenn auch noch sehr geringe, so doch schon vorhandene Ansatz beim *ſ* in der Mitte des Striches (Wattenbach S. 59) und der öfters angewandte Bindestrich (Wattenbach S. 87). In das zwölfte Jahrhundert und zwar in den Anfang desselben setzte die Handschrift nach übersandtem Lichtdruck, auf an ihn gerichtete Anfrage freundlichst Auskunft ertheilend, der Vorstand des Kgl. Preußischen Staatsarchivs zu Osnabrück Dr. F. Philippi. Über die Herkunft der Hs. ist auf der Leipziger Stadtbibliothek nichts bekannt.

Bei dieser verhältnismäßig späten Niederschrift der Melodien, die also nicht vor 1100, möglicher Weise aber später geschehen ist, ist auffällig, daß sie ohne Anwendung eines Liniensystems geschehen ist, welches doch damals schon längst in Gebrauch war. Die Ursache ist einfach, wie die Nachbildung zeigt, daß die Neumen in die Hs. erst eingetragen sind, als der Text schon niedergeschrieben war, ohne daß der Schreiber für spätere Eintragung der Melodie Platz gelassen hätte. Beim Nachtragen der Melodie war dann der Zwischenraum zwischen den Zeilen für die Anbringung eines aus mehreren Linien bestehenden Systems zu eng, ja es fehlte an Platz, um die verschiedene Höhe der Töne durch höhere oder niedrigere Verzeichnung der Neumen anzudeuten.

Die Gestalt der Neumen ist ungefähr dieselbe wie in den ältesten erhaltenen Denkmälern der Neumenschrift, z. B. in der durch Lambillotte lithographisch wiedergegebenen Hs. 359 der St. Galler Stiftsbibliothek und in der um das Jahr 1000 geschriebenen Hs. 339 derselben Bibliothek, welche in den ersten zwei Jahrgängen der zu Solesmes erscheinenden »*Paléographie musicale*« jetzt durch Lichtdruck vervielfältigt ist. Indeß kommt diese Gestalt der Neumen auch in späterer Zeit noch vor, als man gewöhnlich sich schon anderer Formen derselben bediente, wie Taf. I bei Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, zeigt.

Die Auflösung der Neumen, beziehentlich die Bestimmung und Benennung der einzelnen Zeichen erhellt aus folgender Darstellung:

Od. III 9 Str. 1.

Virga Podatus Virga Ancus Punctus Virga Punctus Virga.
Do - nec gra - tus e - ram ti - bi

Virga Virga Punctus Pes stratus[1] Punctus Punctus Virga Punctus Virga Virga Punctus Punctus
nec quis-quam po - ti - or bra - chi - a can - di - dae

[1] Der hier so bezeichneten Neume entspricht in den Neumentafeln am

Virga	Virga	Virga	Virga	Jacens	Pes stratus	Pes stratus	Virga
cer -	ui -	ci	iu -	ve -	nis	da -	bat

Virga	Virga	Punctus	Podatus flexus	Podatus	Virga	Virga	Virga	Punctus	Podatus	Virga subbipunctis	Jacens
Per -	sa -	rum	vi -	gu -	i	re -	ge	be -	a	- ti -	or.

III 9, Str. 2, Z. 4 zweite Hälfte.

Virga	Virga	Punctus	Podatus	Virga subbipunctis	Jacens
cla -	ri -	or	I	- li -	a[1].

III 13, Str. 1, Z. 1.

Virga	Punctus	Punctus et Virga	Virga	Punctus	Virga	zwei Pes stratus	Punctus	nichts[2]	Virga	Virga	Punctus
O	fons	Ban -	du -	si -	ae,	splen -	di -	di -	or	vi -	tro[3].

Will man diese Verzeichnung durch moderne Choralnotenschrift, die noch immer besser ist als die mit der schwanzlosen $^4/_4$ Note ⌀, wiedergeben, so muß zuvörderst daran erinnert werden, daß bei dem Mangel an Linien in der Hs die genaue Bestimmung der Tonhöhe (nach der Intervallgröße) unmöglich ist, daß also der Gang der Melodie in die Höhe und Tiefe nur in gewissem Maße genau bestimmt werden kann. Dasselbe gilt von der Bestimmung des Notenwerthes (Zeitdauer) für die einzelnen Noten. Eine Festsetzung nach den einfachen Verhältnissen und in den im Verhältniß zu einander festen Maßen unserer jetzigen Notenschrift kennt die Neumenschrift

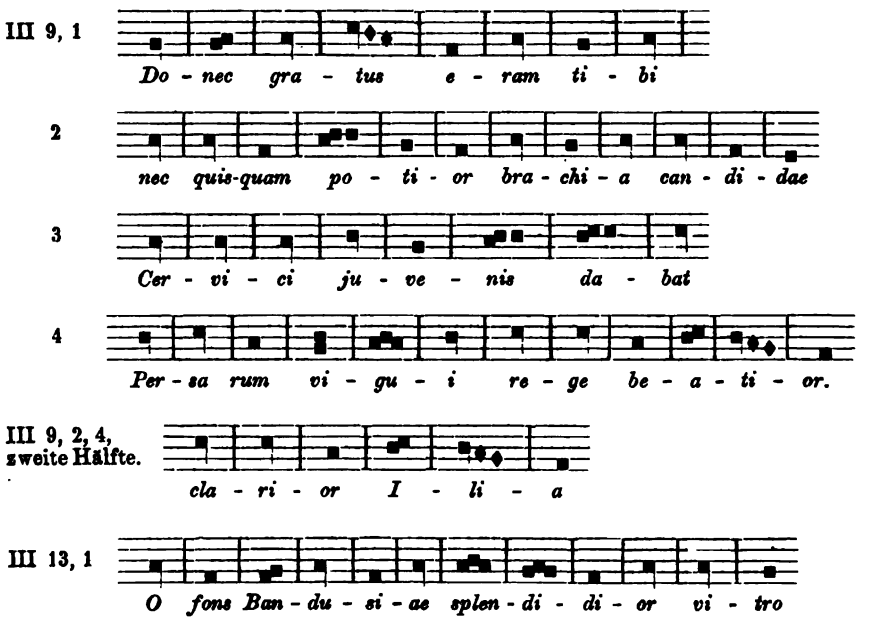
meisten Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Monumenta II, Neume 17, Figur 1 und 2.

[1] So muß statt *illa*, wie die Hs. hat, geschrieben werden.

[2] Diese Silbe, über der Zeile nachgetragen, hat keine Neume. Sollte nicht der zweite *Pes stratus* über *Splen* dem ersten *di*, dessen Punctus dem zweiten zukommen?

[3] Die vorstehende Auflösung der Neumen hat der Benediktiner Fr. Pothier im Kloster Solesmes zu prüfen die Güte gehabt. Er schreibt: »*La distinction des neumes, telle que vous avez faite, me paraît bonne, sauf toutefois sur le mot splendidior, où je vois deux virga strata plutôt que deux pes stratus. Je ne crois pas non plus, qu'il soit bien d'appeler le punctum allongé de ve dans juvenis une virga jacens. Les auteurs modernes, qui sont allés chercher dans Aribon la qualification de jacens, ont été, mal inspirés. La tente d'Aribon n'est pas claire, il est probablement tronqué; en tout cas, c'est vouloir amener comme à plaisir la confusion dans la classification des neumes que d'appeler virga un signe, qui est certainement un punctum. La confusion est plus grande encore, quand les auteurs surdits établissent une relation entre la soidisant virga jacens d'Aribon et la virga plana apposita de Gui d'Arezzo. Ce n'est pas malheureusement le seul exemple d'erreur ou de la confusion, qui une fois lancée dans le public se perpétue, quoi qu'on puisse dire ensuite. La virga jacens est une des chimères, qui ont la vie dure.*«

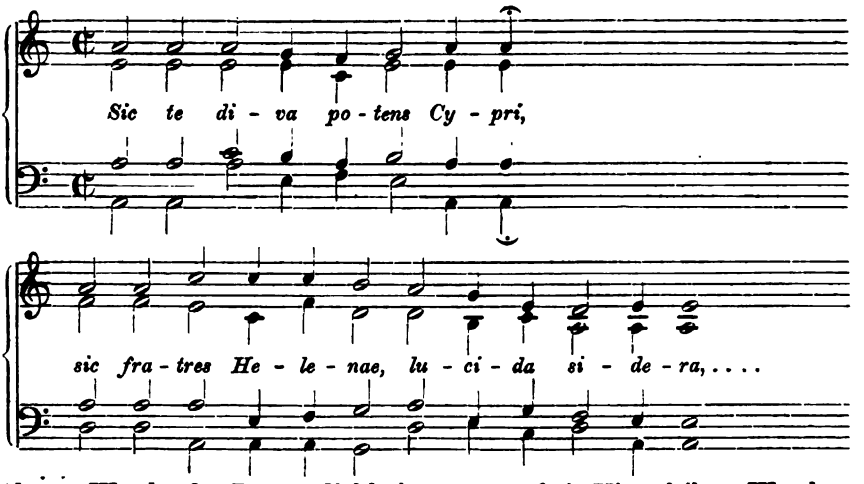
nicht, wie sie der durch sie wiedergegebene Gregorianische Choral nicht besitzt. *Also das Auf- und Absteigen der Melodie ist nur annähernd richtig, und die Note ◥ ist nicht länger als ■, dagegen diese länger als ◆, die nur Durchgangsnote ist.* Demnach bedeuten die Zeichen der Hs:



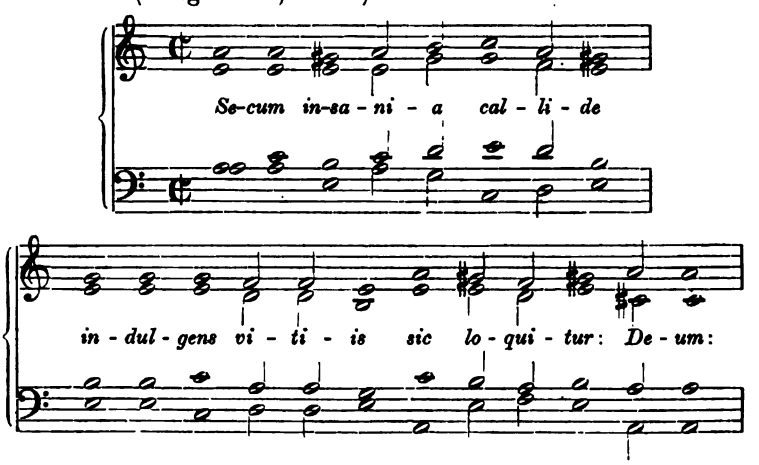
In Betreff des Rhythmus ist die Frage zu beantworten, worauf derselbe sich gründet. Denn wenn auch die Neumenschrift nur den freien, den rhetorischen der Prosa nahe kommenden Gesangsrhythmus verzeichnet, so kann derselbe bei metrischen oder rhythmischen Texten doch so gehalten sein, daß er einem mensurirten Rhythmus mit oder ohne Takt nahe kommt und man schließen kann, ein solcher sei gebraucht worden, habe aber durch die mangelhafte Notenschrift nicht wiedergegeben werden können. Für die Annahme, daß ein taktloser, aber mensurirter Rhythmus gebraucht sei, spricht der Umstand, daß um das Jahr 1000 Guido von Arezzo in seinem Micrologus Cap. 15 schreiben konnte: »*Metricos autem cantus dico* (im Gegensatz zu *prosaici cantus*), *quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus*«. Im Mittelalter ist also schon geübt worden, was in der Zeit des Wiederauflebens der klassischen Studien Musiker wie Tritonius, Hofhaimer

(vgl. Jahrg. 1887 der Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, S. 26 ff., 1890 S. 309 ff.) und Olthov u. a. (Jahrg. 1889 ders. S. 290, 1890 S. 466) versucht haben; man sang metrische Gesänge genau entsprechend dem metrischen Bau des Textes. Daß eine gewisse Möglichkeit, metrischen Rhythmus eines Gesanges durch die Neumenschrift wiederzugeben, vorhanden war, bezeugt derselbe hochberühmte Musiker, indem er schreibt (a. a. O.): »*Non autem parva similitudo est metris et cantibus* (den liturgischen Gesängen des gregorianischen Chorals), *cum et neumae loco sint pedum et distinctiones* (Abtheilungen von Silben, deren Zahl der der Silben der metrischen Verse ungefähr gleichkommt, wie z. B. die beiden Distinktionen aus der Ostersequenz »*Victimae paschali*«: »*Mors et vita duello — Conflixere mirando*« je sieben Silben enthalten, die entsprechende Betonung haben) *loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret, et distinctionem nunc tetrametram* (mit vier Hebungen) *nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes*« . . . . Prüft man in Bezug hierauf die Melodie zu III 9 und das Bruchstück der zu III 13, so scheint sie mehr nach Art der Melodieen des gregorianischen Chorals gebildet zu sein. In diesem kommt es oft genug vor, daß Silben, die wenig Ton haben, mit mehreren Noten versehen werden; so hat auch *-tus* in der ersten Zeile von III 9 drei Noten, desgl. *-ti-* in der vierten. Das ist in der neueren Musik nicht gebräuchlich, und in den Hymnen des Dionysius und Mesomedes, den einzigen erhaltenen Resten antiker Melopoeie, haben nur lange Silben mehrere Noten über sich, sowohl in der Arsis als in der Thesis; die Stelle des Aristoxenus, welche Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, S. 61 und 62 anzieht, besagt nur, daß eine Silbe mehrere Töne tragen könne, nicht aber auch, daß das mit kurzen Silben im schlechten Takttheil der Fall sei.

Spricht somit dieser Umstand für die Entstehung der Melodie im Mittelalter und scheint ihre Bildungsweise der Art des gregorianischen Chorals zu entsprechen, so tritt ein anderer Umstand für älteren Ursprung und Beziehungen zum klassischen Alterthum ein. Als um 1500 zu den horazischen Oden des dritten Asklepiadeischen Metrums oder später zu einer in dem letzteren gehaltenen Umdichtung eines Psalms von Buchanan Melodieen gemacht wurden, setzten alle Tonsetzer, von Celtis, anderen Humanisten oder der damaligen klassischen Bildung überhaupt beeinflußt, nur zwei Zeilen; man vergleiche nur den Satz des Tritonius:



(dessen Werthe der Bequemlichkeit wegen auf ein Viertel ihres Werthes gekürzt sind), oder die nach Rhythmus und Zeilenzahl genau so gebildeten von Senfl und Hofhaimer und den Satz von Olthov oder einem andern (Ausg. 1600, S. 42).



Dagegen hat die Melodie der Leipziger Handschrift, wie der erste Blick zeigt, nicht für Zeile 3 und 4 der Ode dieselben Töne wie für Zeile 1 und 2, sondern verschiedene, und die zweite Hälfte von Zeile 4 dieselben wie die von Zeile 8.

Dieser Thatbestand läßt freilich verschiedene Erklärung zu. Das nächste, worauf man kommt, ist, daß der Tonsatz ein vierzeiliger ist, der die Strophe als solche wiedergiebt, daß also ihr Setzer sich

des vierzeiligen Baues der aus nur zwei verschiedenen Versarten bestehenden Strophe bewußt gewesen ist, während dies vom Anfang des Wiederauflebens der klassischen Studien an bis zur Wiederentdeckung des vierzeiligen Baues der Strophen *aller* horazischen Oden durch Meineke und Lachmann im Jahre 1845 unbekannt geblieben ist. Indeß hat die Annahme etwas Mißliches, falls die Melodie einem mittelalterlichen Tonsetzer zugeschrieben wird; denn diesem eine solche Kenntniß zuzutrauen oder eine bis 1100 fortdauernde Überlieferung aus dem Alterthume anzunehmen, wird schwerlich jemand geneigt sein. Die andere Erklärung des Thatbestandes ist, daß der Tonsetzer um 1100 die Melodie nach Art der Sequenzen gebildet habe, deren zeilenähnliche Abschnitte häufig nach Silbenzahl und Melodie ein Schema wie a b c d c d c d aufweisen, so daß dann die Wiederkehr derselben Töne in Zeile 8 das dritte Vorkommen derselben wäre, nicht, wie bei strophischer Komposition, das zweite. Das letztere ließe sich auch denken, wenn man annähme, der Tonsetzer des Mittelalters habe nach Analogie der zahlreichen vierzeiligen Hymnenstrophen zu der Horazischen Ode die Melodie gebildet; aber dagegen läßt sich sagen, daß im Mittelalter der Unterschied zwischen den rhythmischen auf den Wort*ton* gebauten Hymnen und den metrischen Oden sehr wohl bekannt gewesen ist.

Noch ist zu erwähnen, daß auf eine Bestimmung der Melodie hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einer der mittelalterlichen bezw. alten Tonarten verzichtet werden muß, weil die Unvollkommenheit ihrer Verzeichnung durch die Neumenschrift die Stellung der Halbtöne nicht ersehen läßt, auch die *differentiae tonorum* keinen Aufschluß geben.

Daß die Melodie sonstwo verzeichnet ist, ist zum mindesten sehr unwahrscheinlich. Das Metrum ist im Mittelalter nicht beliebt gewesen, so daß eine anderweitige Behandlung desselben zur Vergleichung nicht herangezogen werden kann.

Über das kleine Bruchstück einer Melodie zu Ode III 13 ist nichts zu sagen.

Kritiken und Referate.

1. *Fr. Aug. Gevaert*, Les origines du chant liturgique de l'église latine. Etude d'histoire musicale. Gand, librairie de Ad. Hoste, 1890. gr. 8. 92 Seiten.

2. *Dom Germain Morin*, Les véritables origines du chant Grégorien à propos du livre de M. Gevaert »Les origines du chant liturgique de l'église latine«. — Extrait de la Revue Bénédictine de Maredsous. Bureau de la Revue Bén. abbaye de Maredsous par Namur.

1. Am 27. Oktober vorigen Jahres hielt Gevaert, Direktor des Brüsseler Konservatoriums, in der Sitzung der Akademie eine Rede über den Ursprung des liturgischen Gesanges in der abendländischen Kirche, die, von belgischen und französichen Zeitungen nachgedruckt, großes Aufsehen machte. Unter obigem Titel hat sie der Verfasser mit dem erforderlichen wissenschaftlichen Apparat erscheinen lassen. In einem ziemlich umfangreichen Anhange antwortet er auf die ersten Angriffe, welche von P. Germain Morin in der *Revue bénédictine* auf seine Thesen gemacht wurden. Der Gegner hat seitdem in drei weiteren Artikeln geantwortet, über die unten noch zu sprechen sein wird. In deutschen Zeitschriften wurde Gevaert's Rede in abweisendem Sinne erwähnt. (Literar. Rundschau, literar. Handweiser, Gregoriusblatt etc.)

Entschieden äußert sich gegen Gevaert P. Grisar, der wohl als einer der bedeutendsten Kenner der Geschichte Gregor's I. zu erachten ist; er nennt das System G.'s eine aprioristische Konstruktion (Zeitschr. f. kath. Theol. 1890 p. 378). Da die Streitfrage von Bedeutung ist und noch öfter zur Verhandlung kommen dürfte, scheint uns ein eingehendes Referat angezeigt.

Die Abhandlung G.'s zerfällt in zwei Theile; der erste ist negativ und sucht zu beweisen, dass das römische Antiphonar nicht von Gregor I. herrühre, dass man also ohne Grund diesen Papst zum Urheber der römischen Choralmelodien gemacht habe; der zweite arbeitet positiv und will aus dem Zustand des Antiphonars und mittelst geschichtlicher Nachrichten ein historisch richtiges Bild vom allmählichen Entstehen des Antiphonars entwerfen.

Die Ansicht, daß Papst Gregor I. an das römische Melodienbuch die letzte, vollendende Hand angelegt habe, beruht nach G. auf der Erzählung des römischen Diakons Johannes, der in seiner um 882 fertig gestellten Biographie Gregor's berichtet, dieser Papst habe die bestehenden Melodien gesammelt, überarbeitet und ergänzt, sie in ein Buch, *antiphonarium* genannt, gesammelt, zu ihrer Ausführung beim päpstlichen Gottesdienste die *schola cantorum* eingerichtet und die Knaben selber noch in seiner Krankheit vom Bette aus im Gesange dieser Melodien unterrichtet. Von diesem Bericht ist nach Gevaert nichts haltbar; der Berichterstatter ist ihm ein ganz unzuverlässiger Zeuge — »um nicht mehr zu sagen«; Gevaert legt nahe, ihn für einen Fälscher zu halten. Er ist auch ein zu später Zeuge;

das absolute Schweigen der dazwischen liegenden Jahrhunderte verräth seinen Bericht als Legende. Die Biographen und Lobredner Gregor's wissen nichts davon. Ja, aus Gregor's Leben und Regierungshandlungen geht hervor, dass er für den kirchlichen Gesang kein Interesse hatte; denn in seinen vielen Briefen, in denen er sich über alles ausspricht, was sein Herz bewegt, ist nie vom Gesange die Rede und auf einer römischen Synode tritt er streng und herb dagegen auf, dass ein Diakon oder Priester in der Kirche singe. Endlich kann das Gregor's Namen tragende Antiphonar nicht von Gregor stammen, da es mit dem zu Gregor's Zeit gültigen Kalender und Festkreis nicht harmonirt, vielmehr auf die Mitte des achten Jahrhunderts hinweist. Die Abfassung des Antiphonar ist, so schließt der erste Theil der Abhandlung, einem andern Papste Gregor, wohl dem dritten dieses Namens zuzuweisen.

Um gegenüber den vermeintlich irrigen Anschauungen auf sichern Boden zu kommen, unterscheidet Gevaert einen Zeitabschnitt, in dem ein ganz einfacher, syllabischer Gesang entstand, von dem wir noch viele Antiphonen im römischen Tagesofficium haben, und einen anderen nachfolgenden, in dem die Meßgesänge aus der einfachen Modulation in die jetzige reiche umgegossen wurden. Die erste Periode läßt Gevaert mit dem Jahre 425 beginnen und 552, vor der Besetzung Rom's durch die Byzantiner schließen. Auf sehr interessante Weise wird der muthmaßliche Zustand des gottesdienstlichen Gesanges mit den damaligen Zeit- und Kulturverhältnissen in Zusammenhang gebracht und aus einer Umbildung anderer Künste und ihrer Hereinbeziehung in christliche Ideenkreise auf eine Verarbeitung der alten heidnischen Musik und Verwendung im christlichen Gottesdienste, sowie auf eine Umgestaltung der antiken Tonarten in die Choralmodie geschlossen. Die griechischen *νόμοι*, die gesetzmäßigen, stehenden Formeln der altgriechischen Melodik werden in der Choralmelodie vermuthet; die Zahl der den Antiphonen zu Grunde gelegten melodischen Typen wird auf beiläufig 50 angegeben. Bei dieser Gelegenheit verspricht der Verfasser, sobald ihm die Zeit erlaube, eine gründliche Studie über die in den einfachen römischen Antiphonen verborgenen griechisch-römischen *modi* oder *νόμοι* zu schreiben, ein Vorsatz, den wir mit Freuden begrüßen.

In der Zeit des traurigsten Verfalls der römischen Weltherrschaft ertönt, indem alles geistige Leben sich in der Kirche sammelt und in ihrem prachtvoll sich entwickelnden Kulte sich wiederspiegelt, eine tröstende Stimme, die Stimme des in reicher melodischer Kunst sich entwickelnden liturgischen Gesanges. Die Zeit bricht an, da die kühnen melismatischen Verzierungen, die sogenannten Jubilationen, entstehen (552—700). Der Einfluß des Orients ist unverkennbar; wir müssen ihn theilweise von Ravenna, dem Sitze des Exarchen, ausgehend denken, werden ihn aber doch im Wesentlichen den vor den Arabern nach Italien flüchtenden syrischen Klerikern und Mönchen zuschreiben müssen. Der liturgische Gesang wird zur eigentlichen Kunst mit festen Formen und Normen, die tüchtige Sänger, eine musikalische Theorie und eine Notenschrift bedingt. Zu Anfang des siebenten Jahrhunderts kann die *schola cantorum* entstanden sein. Ihre Vorstände werden an der in dieser Periode vor sich gehenden musikalischen Umarbeitung der einfachen Choralmelodien Theil genommen haben. Aus der *schola* gingen zum Theile die um Kultus und Gesang hochverdienten Päpste des achten Jahrhunderts hervor; das größere Verdienst aber gebührt offenbar den von 678—752 regierenden elf Päpsten griechischer und besonders denen syrischer Herkunft. Es werden nun namhaft gemacht: Papst Agatho, Leo II, Sergius I, Gregor II und Gregor III. Sergius I wird, weil von ihm, dem Sohn eines Syrers, das Papstbuch berichtet *studiosus et capax in officio cantilenae*, ein besonders reicher

Antheil zubemessen. Er hat die Responsorien des *Matutinum* in die jetzige notenreiche Form umkomponirt; ihm kann man die Einweisung der römischen Sänger in die Theorie von acht Choraltonarten zuschreiben, vielleicht auch die Einführung der Neumenschrift. Gregor III schließt die Reihe der für den liturgischen Gesang thätigen Päpste durch endgültige Redaktion der offiziellen Gesangbücher. »In etwas weniger als drei Jahrhunderten ist die Arbeit vollbracht«. Das befremdliche Schweigen der römischen Annalisten über diese Vorgänge erklärt sich zur Genüge aus der seit dem Bilderstreit und dem Schisma sehr lebhaften Abneigung der Italiener gegen die Griechen. »Man warf klug einen Schleier über das Andenken der orientalischen Päpste und stellte die aus Italien stammenden in um so helleres Licht«.

Hiermit glauben wir die Gedanken Gevaert's objektiv wiedergegeben zu haben. Man muß anerkennen, daß er sich in seinen Stoff mit ungewöhnlicher Energie eingelebt und die fragmentarischen Notizen, aus denen wir die Musikgeschichte des 7.—9. Jahrhunderts zusammenstellen müssen, geistreich kombinirt hat. Die Form ist gewandt und arbeitet aus dem spröden Material ein glänzendes Geschichtsbild heraus, das einnimmt und für die neue Auffassung gewinnt; besonders der sichere Ton fester, eigener Überzeugung wird den vertrauensvollen Leser zur Ansicht bringen, daß gegen eine so in die Augen springende Wahrscheinlichkeit eine andere Ansicht nicht aufkommen könne. Aus diesem Grunde müssen wir das Buch sogar für gefährlich halten; es bereitet einer historisch durchaus unhaltbaren These den Weg. Wir können das Ganze nicht anders als eine unter Verkennung der wirklichen geschichtlichen Nachrichten mit sehr großem Geschick aufgebaute subjektive Konstruktion nennen. Wenn Johannes Diakonus wirklich ein so ganz unzuverlässiger Berichterstatter ist, wenn die römische Tradition gar keine Bedeutung hat, wenn der hl. Gregor I sich dem Gesange gegenüber wirklich so apathisch verhielt, und besonders wenn vor Johannes Diakonus Niemand die Autorschaft Gregor's I beseugt, dann kann man gegen dieselben Zweifel erheben. Aber keine dieser Bedingungen sehen wir erfüllt, vielmehr können, was die Streitfrage eigentlich entscheidet, eine ganze Anzahl früherer Nachrichten zu Gunsten Gregor's angeführt werden. Dieselben waren allerdings bisher wenig bekannt und sind zum Theil noch ungedruckt. Der zweite Theil der Abhandlung, der positive Aufbau, besteht aus einer Reihe von Vermuthungen, die im Verlaufe der Rede sich immer mehr zu geschichtlichen Angaben verdichten. Wir beanstanden zunächst die Behauptung, daß in einer ersten Periode der römische Gesang in einer einfachen, syllabischen Form entstanden, die reiche, jubilirende Melodie dagegen damals noch unbekannt gewesen sei. Dieses successsive Entstehen des reichen Gesanges aus dem einfachen ist durchaus nicht nothwendig aus dem Wesen der Sache zu folgern, widerspricht auch unwiderlegbaren historischen Belegen, besonders dem klaren Zeugnisse des Cassiodor (in Psalm. 104). Man ist vielmehr genöthigt anzunehmen, daß die reichen Melodien des gregorianischen Antiphonars eine abgekürzte Form der früheren Jubilationen sind und daß gerade zur Zeit, in der Gevaert die Komponisten zur Schaffung der reichen Melodien herangereift glaubt, die Vereinfachung stattgefunden hat. Daß ein orientalischer Einfluß beim Entstehen der römischen Melodien maßgebend war, würden wir dem Verfasser gerne glauben, wenn er irgend einen historischen Grund dafür brächte; daß er ihn in den Melodien herausfühlt, ist nicht ausschlaggebend; Referent, der sich seit vielen Jahren berufsgemäß mit den Choralmelodien in ihrer alten Form beschäftigt und über ihre Herkunft sich auch Gedanken gemacht, hat diese Wahrnehmung nicht gemacht, höchstens an eine solche Möglichkeit gedacht. Es ist immer noch die Frage, ob die Jubilationen ein eigenes Produkt der christlichen Zeit und nicht vielmehr dem

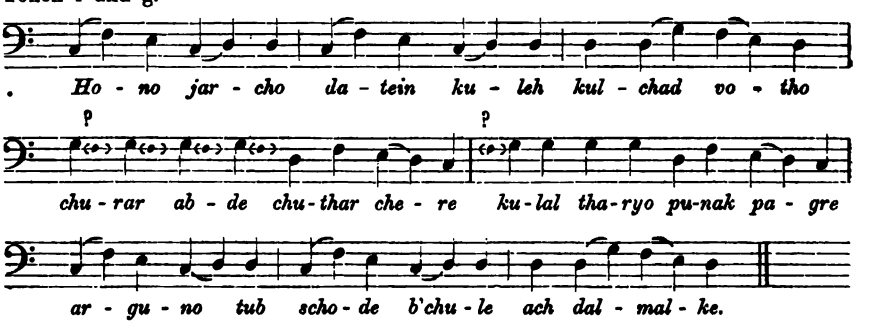
musikalischen Gedanken nach ein Erbstück aus der antiken Welt sind. Diese Möglichkeit wird allerdings vorläufig Wenigen einleuchten, mit der Zeit aber mehr beachtet werden, wenn man die Melodien selber studirt und von der Ansicht abkommt, sie seien improvisirtes Figuren- oder Schnörkelwerk. Das Autorrecht, das Gevaert dem Papste Gregor genommen, vertheilt er mit freigebiger Hand an spätere Päpste auf Grund ganz unbestimmter Nachrichten hin. Man muß bedauern, daß ein durch Begabung und vieljährige Studien vor Andern befähigter Autor sich zu einem solchen Versuche verlocken ließ. Wenn aber ein Musikschriftsteller ersten Ranges an dem Unternehmen scheitert, wird wohl die Aussichtslosigkeit desselben unleugbar sein.

G. übersieht, daß ein Kleriker, der den Bildungsgang durch alle Stufen und Ämter der geistlichen Genossenschaften (*scholae*) Roms durchzumachen hat, ein Römer wird, daß ein fremdes Element mit fremden Anschauungen in diesen wohlgeordneten Körperschaften als maßgebend und alles umgestaltend ganz undenkbar ist. Wenn ein von französischen Eltern in Deutschland geborener junger Mann, in einem deutschen Kadettenhaus erzogen, mit der Zeit ein sehr einflußreicher Offizier in der deutschen Armee wird, wie viele seiner Anordnungen, als Kriegsminister z. B., würden wir seinem französischen Ursprung zuzuschreiben berechtigt sein? In ähnlicher, streng geregelter Weise haben wir uns die Erziehung der Kleriker wenigstens an den großen Kathedralen, ganz besonders aber in Rom zu denken. Ein kräftiger Geist waltete in diesen Körperschaften; wer neu eintritt, wird mit den gemeinsamen Ideen erfüllt oder als fremdes Element ausgeschieden. Wenn nun Papst Sergius, der Sohn eines aus Antiochia stammenden Vaters, zu Palermo geboren, unter Adeodat (672—676) in den römischen Klerus aufgenommen — wahrscheinlich war er schon vorher auf Sizilien Kleriker oder Mönch gewesen — 14 Jahre als Papst regierte (687—701), wie viel von syrischen Ideen wird er dem römischen Klerus beigebracht haben? Das Papstbuch sagt von ihm: *studiosus et capax in officio cantilenae priori cantorum pro doctrina est traditus.* »Als fleißiger und tüchtiger Sänger wurde er dem Vorsteher der Sängerschule zugetheilt, damit er bei ihm lerne (oder »damit er ihn im Unterricht unterstütze?«). G. trägt kein Bedenken, ihm die letzte Überarbeitung fast des ganzen Graduale zuzuschreiben, die nach unserm Ermessen mit einer Neuschaffung aller Gesänge ziemlich gleichbedeutend ist; er glaubt gleicherweise, Sergius habe die neuhellenistische Musiktheorie nach Rom verpflanzt, und während seiner Regierungszeit sei die Neumenschrift eingeführt worden. Das ist etwas viel syrischer Einfluss auf einmal; ein Anderer hätte aus dem einen Ausdrucke *capax in officio cantilenae* nicht so viel herauszulesen vermocht.

Die entschiedenste Widerlegung finden G.'s Ansichten durch die syrische Liturgie. Zum Beweise, dass wir selber schon dem Einfluß derselben auf den abendländischen Gesang nachzugehen versucht haben, sei hier Einiges über syrischen Gesang mitgetheilt, das wir den Angaben des jetzigen katholischen Erzbischofes von Mossul entnehmen, eines in Rom gebildeten und in der Geschichte der ostsyrischen Liturgie sehr erfahrenen Gelehrten. Im Allgemeinen, so versicherte er mir wiederholt, hat der syrische Gesang mit dem, welchen er bei Hochamt und Vesper in unserer Abteikirche alltäglich hörte, viele Verwandtschaft. Er meinte damit die Modulation in den Kirchenschlüssen und die freie Bewegung der Melodie in ungezwungener Textrecitation. Meine Ordensgenossen, die den Prälaten oft singen hörten, waren nicht der gleichen Ansicht; ihnen erschien das orientalisch Sorglose in der Tonbildung, das Klanglose und Näselnde gegenüber dem Klangreichen, mit dem wir unsere alten Choralmelodien singen, als unschön; die Weise aber, Stimmung und seelische Bewegung auszudrücken, ist beiden Gesangsarten verwandt.

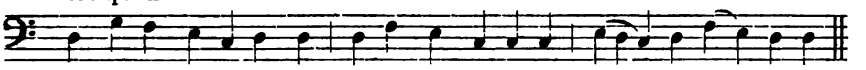
Der erste wesentliche Unterschied besteht darin, daß der syrische Gesang durchweg ein einfacher ist. Die Melodien sind meist syllabisch, d. h. haben je einen Ton auf jeder Textsilbe. Es giebt auch reicher gehaltene; doch reichen sie kaum an die einfachern unserer Meßgesänge, z. B. einen Introitus, heran. Jubilationen, grössere Melodien auf einer Textsilbe, kennen sie gar nicht. Die Antiphonen zerfallen in »syrische« und »griechische«. Die ersteren sind sehr alt und stammen mindestens aus der Zeit des hl. Ephrem. Die »griechischen« sind Übersetzungen griechischer Kanones (Strophen), die zu einer Zeit angefertigt wurden, da die byzantinische Liturgie die der Orientalen fast überall schädigend beeinflußte, nämlich im 8. Jahrh. Die Antiphonen sind mit Ausnahme der »griechischen« metrisch, die Verse mit Einhaltung des Wortaccentes aus 5—10 Silben gebaut. Jedes der etwa 70 Schemata hat seine eigene Melodie in allen 8 Kirchentonarten; die Tonart ist in den liturgischen Büchern angezeigt, die Melodie nicht. So hat das gleiche Metrum an Weihnachten eine andere, viel freudigere Melodie als in der Charwoche. Von den vielen mir vorgesungenen Melodien einige zu notieren, erwies sich als sehr schwierig. Der Gewährsmann versicherte nicht sehr musikalisch zu sein; und in Wirklichkeit standen die Intervalle bei ihm nicht fest; was beim ersten Vorsingen eine Terz gewesen, erschien beim zweiten Male als Quart. Die Melodien des ersten Tones überschritten nur in Wenigem den Umfang einer kleinen Terz. Man kann sie den einfachen ambrosianischen Hymnenmelodien des römischen Psalteriums vergleichen.

Oft verlor ich im Nachschreiben den Faden der Melodie, indem Töne kamen, die nach unserer Tonleiter gar nicht zu schreiben sind. Man mag das dem Ungeschick des Nachschreibers, einem Mangel des Vorsängers oder der Beschaffenheit der Melodie zuschreiben. Von einer Melodie bin ich indeß sicher, sie getreu nachgeschrieben zu haben. Wegen besonderer Beziehung zu einer römischen Choralmelodie lassen wir sie hier folgen. Der Hymnus stammt vom hl. Ephrem; er wird noch alljährlich an Weihnachten unter grossem Jubel des Volkes gesungen, das mit Händeklatschen den Rhythmus der Melodie begleitet. Das Liedchen klang, als ich es vorsingen hörte, recht hübsch. In Anbetracht der ungeheuern Stabilität in allen kirchlichen und bürgerlichen Einrichtungen der Ostsyrer habe ich für meinen Theil keinen Zweifel, daß die Melodie mit dem Texte gleichen Alters ist. An zwei Stellen, churar und kulal, schwankte mein Gewährsmann zwischen den Tönen f und g.



Nun vergleiche man damit die folgende römische Choralmelodie, die gleichfalls dem Weihnachtskreis angehört. Sie kommt nämlich im Advent drei Mal zu verschiedenen Texten vor; außerhalb dieser Zeit aber findet sie sich meines Erinnerns nicht.

Antiphona.



De Si-on ex-i-bit lex et ver-bum Do-mi-ni de Je-ru-sa-lem.

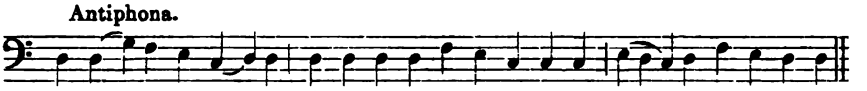
(Am Mittwoch der ersten Adventswoche.)

Antiphona.

Con-stan-tes e-sto-te; vi-de-bi-tis au-xi-li-um Do-mini super vos.

(Am Freitag der dritten Adventswoche.)

Antiphona.



Con-sur-ge, con-sur-ge, in-du-e-re for-ti-tu-di-nem bra-chi-i Do-mi-ni.

(Am Dienstag der vierten Adventswoche.)

Die Melodie bildet etwas Eigenartiges im Gregorianischen Antiphonar. Ich erinnere mich noch wohl, wie sie mir in jüngeren Jahren beim erstmaligen Singen befremdlich vorkam. Man darf sie auch nicht zu den besseren Weisen des Choralbuches rechnen. Will man einen Zusammenhang zwischen beiden Melodien annehmen, was nahe liegt, so kann man entweder denken, daß der syrische und der römische Tondichter aus einem gemeinsamen Schatze musikalischer Motive geschöpft oder daß der römische, der jedenfalls der jüngere ist, die orientalische Melodie benützt habe. Das Letztere scheint näher zu liegen. — Auf solchem Wege könnten wir allmälig zu klareren Vorstellungen über den Einfluß des Orientes, insonderheit Syriens, auf den abendländischen Gesang kommen.

Wir erlauben uns nicht, viele Schlüsse aus dem Gesagten zu ziehen. Wenn aber irgend etwas sich nahe legt, so ist es die Thatsache, daß die Syrer, wenn sie die Jubilationen nicht kennen und nur einfache Melodien haben, die reichen Melismen nicht nach Rom bringen konnten. Und doch gründete G. auf solche Annahme den ganzen positiven Aufbau seiner Hypothese.

Einen anderen Weg, über die Vorgeschichte der gregorianischen Melodien zu einem positiven Ergebnisse zu gelangen, weist uns vielleicht das Studium des ambrosianischen Chorals und des liturgischen Gesanges der Griechen. Gevaert scheint es zwar für unmöglich zu halten, daß Jemand über den Gesang des ambrosianischen Ritus im 6. Jahrhundert Aufschluß gebe (S. 91); er wird aber dem Referenten, dem der Text des gesammten mailändischen Antiphonars und gegen 200 Melodien desselben vorliegen, eine abweichende Ansicht erlauben. Allerdings geht die handschriftliche Quelle nicht über das 11. Jahrhundert hinaus; die in ihr enthaltenen Gesänge datiren aber sicher aus einer vorgregorianischen Zeit. Ist das älteste Sacramentar der mailändischen Kirche nicht auch erst aus dem 9. Jahrhundert? und doch zählt es mit den gelasianischen und leoninischen zur Vorgeschichte des gregorianischen. Das ambrosianische Antiphonar hat mit dem römischen einen überraschenden Zusammenhang und zeigt zugleich einschneidende Verschiedenheiten. Beide haben sehr einfache, mittlere und sehr notenreiche Melodien; doch sind die reichen ambrosianischen gewöhnlich doppelt so groß an Umfang, an höheren Festen aber wachsen die Jubilationen, schön melodisch gebaut und musikalisch entwickelt, zu einer uns ganz ungewohnten Ausdehnung. Bei vielen Melodien kann man fast Note um Note verfolgen, wie der römische Bearbeiter

seine Vorlage umgestaltet hat. Auch der geistige Ausdruck des mailändischen Gesanges hat seine bedeutsamen Eigenthümlichkeiten gegenüber dem römischen. Vom mailändischen Gesang und Ritus, die offenbar mit dem orientalischen in näherem Zusammenhang stehen als der römische, wird man den Weg zu den älteren griechischen Vorbildern zu gewinnen suchen müssen. Allerdings wird dieses Studium nicht geringe Schwierigkeiten bieten, weil nur wenige oder keine eigentlichen Vorarbeiten vorhanden sind. Wir kennen den liturgischen Gesang der Griechen so gut wie gar nicht, wissen nicht, ob für das Officium und die Messe so ins Einzelne gehende charakteristische Formen geschaffen sind, wie wir sie im römischen Ritus in ungefähr zehnfacher Abstufung haben, wissen auch nicht, ob überhaupt die handschriftlichen Quellen einen Einblick in frühere Jahrhunderte gestatten, weil bei den Griechen die neuen Errungenschaften sich nicht wie bei den Lateinern, Lücken ergänzend, an das Alte anfügten, sondern wie in tropischer Fruchtbarkeit aufsprossend dasselbe überdeckten und verschwinden machten. Die Übertragungen griechischer Choräle bei Christ-Paranikas, *Anthologia graeca* und bei Bourgault-Ducoudray sind einfach syllabische Melodien; die *Kyrie* aber sind, wie sie in den offiziellen Chorbüchern der Griechen stehen, notenreicher; aber bei keiner Art findet man Anklänge an Melodien der Lateiner. Der Melodienschatz der griechischen Kirche ist übrigens groß und birgt in seinem unerforschten Reichthum vielleicht die gewünschten Bindeglieder. Auch kann man hoffen, über die erste Gestalt und Herkunft der acht Choraltonarten, die freilich auf anderer Grundlage ruhend, bei den Griechen wie bei den Armeniern und Syrern zu finden sind, näheren Aufschluß zu erhalten.

2. Einer ersten vorläufigen Bekämpfung Gevaert's folgten in der *Revue bénédictine* drei weitere Artikel, welche auf die Behauptungen Gevaert's näher eingehen und sie im Einzelnen widerlegen. Obige Broschüre ist ein Separatabdruck derselben[1]. Im ersten Theil wird untersucht, worin die gesangliche Arbeit Gregor's bestanden haben mag, und im Anschluß an den Satz aus dem 8. Jahrhundert »*monumenta patrum renovavit et auxit*« dahin zu bestimmen gesucht, daß er den vorher bestehenden Gesang, der noch im jetzigen ambrosianischen erhalten ist, überarbeitete und Anderes ganz neu komponirte, was wohl von den Alleluja, Tractus und vielen Kommunionantiphonen zu verstehen sei. Im zweiten Artikel werden die alten, zu Gunsten Gregor's sprechenden Zeugen verhört, der Diakon Johannes wieder zu Ehren gebracht und aus der Zeit vor ihm aufgezählt: Hadrian II, Leo IV, Abt Hildemar, Walafried Strabo, Agobard von Lyon, Amalar, Hadrian I, Egbert von York. Bezüglich Egbert's ist Gevaert in seiner Replik das Unglück begegnet, daß er die Beweisstelle verwarf, weil sie aus einem, von anderen echten sehr verschiedenem pseudoegbertischen Werke stamme; nun weist sein Gegner nach, daß die von Gevaert als echt angenommene Schrift unecht und die als unecht sammt ihrer Beweisstelle verworfene allgemein als echt anerkannt ist. Der dritte Artikel prüft der Reihe nach die positiven Behauptungen Gevaert's über die Entstehung der reichen Melodien, die Verdienste der orientalischen Päpste etc. Der Verfasser schließt mit einer Skizze, wie nach seiner Auffassung die Entwicklung des Chorals vor sich gegangen ist, wobei er neue Gesichtspunkte und neue Beweismomente beibringt. Der Bedeutung der Sache wegen gedenken wir beide Broschüren in deutscher Sprache zu veröffentlichen.

Beuron. **P. Ambrosius Kienle**, O. S. B.

[1] Referent hatte nur die Artikel der *Revue* zur Hand.

Otto Fridolin Fritzsche, Glarean, Sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld, Huber. 1890. 8. VI und 136 Seiten. Mit einem Porträt Glareans.

Seit Heinrich Schreibers Glarean-Biographie, welche 1837 zu Freiburg i. Br. erschien, ist bis zu obigem Werke nichts geschrieben worden, was dem größten Humanisten der Schweiz gerecht wurde und seiner vollauf werth war. Es gereicht mir zur Freude, sagen zu können, daß dies bei Fritzsches Arbeit der Fall ist. Genaue Sachkenntniß, fleißige Sammlungen, eingehende Studien haben ihm eine Menge neuen Stoffes an die Hand gegeben, um das Bild seines Mannes reicher auszuführen, es unter den Charakterköpfen seiner gleichstrebenden Genossen schärfer hervortreten und vom Hintergrunde der Zeitbewegung sich greifbarer abheben zu lassen. Er steht zu seinem Vorgänger nicht so, daß er ihn überflüssig machte. Wer die unmittelbaren und mittelbaren Quellen nicht nachlesen kann, aus denen beide schöpften, wird die reichlichen Mittheilungen aus denselben bei Schreiber dankbar annehmen. Auch ist es anziehend, die Darstellungsweise beider zu vergleichen. Der ältere Biograph schreitet mit bequemer Gelassenheit voran, sein Urtheil ist von humaner Milde. Der jüngere schreibt gedrängt, ist weniger auf angenehmen Fluß als sachliche Fülle bedacht und zögert nicht, dem Bilde, wo es ihm nöthig scheint, einige derbe Schatten einzusetzen.

Glarean war ein Mann von großen und vielfältigen Gaben. Als Philolog, Historiker, Geograph, Mathematiker und Musikgelehrter hat er sich hervorragende, zum Theil bleibende Verdienste erworben; als Lehrer war er bis zum hohen Alter einer der anregendsten seiner Zeit. Fleißig und pflichtgetreu, sittenstreng, patriotisch, reizbar, rücksichtslos, streit- und schmähsüchtig, eitel, prahlerisch und doch im Grunde bescheiden, von groteskem aber gesundem Humor — auf der Grundlage urwüchsiger Kraft ein wunderbares Gemisch verschiedenartiger Charaktereigenschaften. Da er zu Reuchlin, Erasmus, Pirckheimer, Beatus Rhenanus, Zwingli, Oecolampadius und anderen Führern der humanistischen und reformatorischen Bewegung in Beziehung und mit einigen von diesen sogar in sehr enger Verbindung stand, so führt sein Lebensgang den Leser gleichsam mitten durch die Wogen jener Zeit. Und dieses ist einer von den Gründen, aus denen man wünschen muß, daß sich auch die Musikwissenschaft genauer um ihn kümmert, als bisher geschehen ist.

Wir neigen, wenn ich mich nicht täusche, zu sehr dahin, die kirchlichen Bewegungen, welche die allgemeine Signatur des 16. Jahrhunderts bilden, ohne weiteres auch als die treibende Macht im Gebiete der Tonkunst anzusehen. Gewiss hinterlassen sie in der Musikübung ihre Spuren. Aber stilistisch tiefeingreifend haben sie nicht gewirkt. Was den evangelisch-kirchlichen Gesang von dem katholischen in dieser Zeit unterscheidet, sind, künstlerich angesehen, Nebendinge. Ein Wesensgegensatz bildet sich erst vom 17. Jahrhundert an heraus. Seb. Bach, der Gipfel evangelischer Kirchenmusik, wurzelt in diesem und steht zur Kunst des 16. Jahrhunderts in keiner unmittelbaren Beziehung mehr. Sie aber erhält ihr Gepräge durch zwei Dinge: einmal durch nationale Eigenthümlichkeiten, dann aber — und dies besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — durch die nachwirkenden Ideen der Renaissance-Zeit. Nachwirkend allein konnten sie in in der Musik zur Geltung kommen. Denn das Wesen dieser Kunst sträubt sich gegen eine sofortige Beeinflussung durch die Ideen der Zeit. Was Palestrinas Tonwerke vor anderen groß macht: die Reinheit der Linien, die Durchsichtigkeit des Gewebes, der lichtklare Klang, das verdanken sie dem Segen der Antike, der

diesem Künstler am reichlichsten zu Gute kam. Aus den Bestrebungen der Gegenreformation konnten solche Eigenschaften nicht hervorgehen; nur der fromme Sinn, mit dem er all seine Gaben andachtsvoll der Kirche zum Opfer darbrachte, ist ihr Geschöpf. Glarean nun bietet mit seiner Persönlichkeit ein für die Musikgeschichte bedeutsames Beispiel, wie kirchlich-reformatorisches Streben und Humanismus sich keineswegs deckten. Dieser war eine außerkirchliche, man könnte für die damaligen Verhältnisse auch sagen: überkirchliche Macht, aus welcher die Kirche wohl verjüngende Kraft saugen, der aber niemals ganz in ihr aufgehen konnte. Glarean wie sein Lehrer Erasmus verehrten Luther, mißbilligten aber die Ausschreitungen der Lutherischen; beide empörten sich über die sittliche Gesunkenheit der Geistlichen und wünschten bessernde Abhülfe, aber die Grundlagen der Kirche selbst wünschten sie nicht angetastet zu sehen. Ihnen erschien eine Entwicklung möglich, in der aus den alten Formen des Lebens eine neue freie Geistesbildung unter Hülfe der wiedergefundenen antiken Bildungsschätze sich erhöbe und die zerfallenden mittelalterlichen Reste allmählich in sich aufzehrte. Von dem wiederbeginneuden Streit um Dogmen fürchteten sie einen Rückfall in die kaum überwundene Scholastik. Und so wie sie dachten viele, dachte vielleicht die Mehrzahl der fein Gebildeten. Daher denn auch Erscheinungen wie Ludwig Senfl, welcher der allgemeinen Kirche treu blieb aber doch mit Luther vertrauten Umgang pflog, nichts seltenes waren. Glarean hatte nicht die Unbefangenheit Senfls und nicht die Schmiegsamkeit des Erasmus: da die reformatorischen Bewegungen wider seinen Sinn gingen, wurde er in kurzangebundener Heftigkeit ihr schärfster Gegner und verfeindete sich auch mit seinem langjährigen Freunde Zwingli.

Das Dodecachordon ist ein Werk, welches man ebenfalls nur im Zusammenhange mit den humanistischen Studien richtig würdigen kann. Diejenigen irren gründlich, welche in ihm ein Denkmal mittelalterlicher Musiktheorie sehen. Vielmehr wird hier der Bruch mit dieser, welcher in der Praxis schon lange sich angebahnt hatte, auch in der Theorie vollzogen. Die Ableitung der zwölf Tonarten aus der Theorie des Alterthums beruht freilich auf irrigen Voraussetzungen; den Unterschied zwischen Octavengattungen und Mollskalen hat er so wenig erfaßt gehabt, wie irgend ein anderer Gelehrter bis auf Boeckh. Immerhin geht er bei der Aufstellung seiner Tonarten gegenüber dem mittelalterlichen System ganz radikal zu Werke. Was die Hauptsache ist, er umfaßt mit freiem Blick das ganze Gebiet der Tonkunst, die kirchliche sowohl wie die weltliche. Der *Modus Ionicus*, unser Dur, ist ihm *omnium usitatissimus*, und dessen plagale Art »wirkt sehr anmuthig in Tageliedern und Liebesliedern, *lingua potissimum Celtica, qua Helvetii utuntur, nec minus Germanica transrhenana*«. Seine Vorliebe für einstimmige Musik, seine Hochschätzung des *Phonascus* gegenüber dem *Symphoneta*, sein Eifer für die gesungene Vorführung horazischer und anderer Gedichte des Alterthums sind gleichfalls Zeugnisse für den Geist der neuen Zeit. Mit den vierstimmigen Horazcompositionen von Tritonius, Senfl, Hofhaimer[1], die damals in Humanistenkreisen viel Beifall fanden, war Glarean garnicht zufrieden. Das einzig Genießbare daran sei der vierstimmige Satz, die Melodien taugten nichts. Bescheiden spricht er sich selbst die Fähigkeit ab, gehaltvolle, eindringliche Melodien zu erfinden; aber diejenigen, welche er in jungen Jahren aus eigner Eingebung zu horazischen Oden gesungen, hatten sich doch durch Deutschland weit verbreitet, müssen also ihre Vorzüge gehabt haben. Auch die dorische Weise, in welcher er 1512 in Köln

[1] »*Loquor de his qui hac tempestate in Horatij odas dedêre quatuor uocum carmina*«, Dodecachord. S. 179.

seinen Panegyricus auf Kaiser Max vortrug, wird demnach eigne Erfindung gewesen sein. Konnte er mit ihm öffentlich vor dem Kaiser auftreten, so muß er auch zum ausübenden Musiker Talent besessen haben. Interessant wäre es, über die Art des Vortrages genaueres zu erfahren. Das Gedicht besteht aus 80 Hexametern. Unmöglich können sie alle nach derselben Melodie abgesungen sein; vermuthlich hat Glarean größere Versgruppen zusammengefaßt. Aber wie? und blieb die Melodie ihnen gegenüber immer die gleiche, oder veränderte er sie der Uebereinstimmung mit dem Text zulieb, auf welche er ja ein großes Gewicht legt? Sang er ohne Begleitung, oder, was wahrscheinlicher, zur Cithara, d. h. Laute? Wir stehen hier einer ganz eignen Art von Musikvortrag gegenüber, die in der Renaissancezeit von Italien nach Deutschland gekommen sein muß. Glarean seinerseits scheint unmittelbar dem Humanisten Hermann von dem Busche nachgeahmt zu haben, der 1508 ein Loblied auf die Stadt Köln in ionischer Tonart öffentlich vortrug. Jede weitere Nachricht über das Wesen derartiger Gesänge würde sehr willkommen sein. Vielleicht ist Fritzsche im Stande, sie zu geben.

Ueber Glareans Musikliebe und Musikübung erfahren wir von unserem Verfasser noch manches neue. Er sang gern für sich und in angeregter Gesellschaft, auch im Colleg, wenn er die Oden des Horaz erklärte; dies noch in höherem Alter und sicherlich nach seinen im Dodecachordon mitgetheilten Melodien. In den Vorlesungen muß es manchmal humoristisch hergegangen sein. Als er am 2. April 1554 zum ersten Male über Sueton las, begann der Sechsundsechzigjährige damit, daß er zu einer hypomixolydischen Melodie den Weihnachtsgesang *Grates nunc omnes reddamus Domino Deo* anstimmte und dann den erstaunten Hörern bewies, er sei nicht etwa verrückt geworden, sondern der Inhalt dieses Gesanges gehöre zur Sache. Den Vorgang erzählt schon Schreiber; Fritzsche illustrirt ihn und ähnliches durch einen Bericht des Josua Maler aus Zürich: »Der alt Glarean ... hatt' vil Auditores von jungen angelegten München, denen macht er die besten Bossen« (S. 57). Seine Vorlesungen über Musik hatten gleichfalls großen Zulauf (S. 118); Liebe zur Musik pflanzte er auch seinen Pensionären ein (S. 76). Deutschen Gemeindegesang konnte er nicht leiden, er war ihm zu roh (S. 45). Einige handschriftliche Bemerkungen über den Gesangunterricht in den Schulen, die Fritzsche (S. 72 f.) mittheilt, sind nicht ohne Interesse.

Von rühmlicher Sorgfalt des Verfassers zeugen die chronologisch geordneten bibliographischen Nachweise nnd Notizen zu Glareans Schriften. An dieser Stelle kann nur auf das hingewiesen werden, was anläßlich des Dodecachordon zusammen getragen ist (S. 112—118). Es wäre eine hübsche Aufgabe, wenn einmal jemand, den Fingerzeigen folgend, alle noch vorhandenen handschriftlichen Aeußerungen Glareans über Musik sammelte, dazu diejenigen, welche in seinen gedruckten nicht musikalischen vorkommen, und den ganzen Haufen übersichtlich ordnete. Es würde gewiß viel lehrreiches zu Tage kommen. Die Bemerkungen, welche Glarean dem Exemplare des Dodecachordon eingeschrieben hat, das er 1549 dem Abte von Rheinau überreichte, darf ich nach Fritzsche hier wiedergeben; sie sind für die Benutzer des bekanntlich nicht eben korrekt gedruckten Werkes von Wichtigkeit.

Codex Glareani manu emendatus in iis quae necessitas postulabat, ut ad finem codicis pernotata sunt. Caeterum quae innumera alia sunt, maxime in tertio libro, ea καθολικῶς plaeraque ita corrigi possunt.

Pausae in cantu mensurali inaequalis spissitudinis sunt, quod perridiculum est.
Puncta in eodem jam dicto cantu plaerumque male expressa.
Notulae a punctis nimium distantes ac remotae.
Ligaturae ubique hiant, et ipsarum caudae utraque ex parte male expressae.
Vnde mirus error ex notularum uariatione.

Circuli ac Semicirculi aequali spissitudine esse debebant. Hic autem noster per o et c expressit, praeterea puncta perperam saepe imposita.

Id autem uitiosissimum, tactum in uersuum marginibus distractum pessimo cantantium incommodo ad alterum uersum, cum tactus ad cuiusque uersus finem integer esse deberet.

Punctis nonnunquam etiam iunxit clauem indicatoriam, ut p. 406 uersu 2 et p. 407 uersu item 2 magna cantoris perturbatione. Vnde liquet quam nihil prorsus hic librarius de hisce intellexerit.

In Proportionum exemplis pausae signum pro unitatis signo positum.

Claues signatae oppido pueriles, idem de indicatoriis dicimus.

Haec Glareanus iam LXI egressus annum propria manu scripsit.

Unter den Nachlässigkeiten, gegen welche Glarean hier in humoristischem Grimme eifert, interessirt besonders die im achten Absatze gerügte. Denn dadurch wird bestätigt, was sich aus der Beobachtung sorgfältig hergestellter Drucke des 16. Jahrhunderts thatsächlich ergiebt, daß es Regel war, jede Notenzeile mit einem Tempus abzuschließen und nicht innerhalb eines und desselben Tempus aus einer Zeile in die andere überzuspringen. Mit dieser Gewohnheit hängt weiter zusammen, daß man im 17. Jahrhundert, als zunächst in Instrumentalstimmen Taktstriche gebräuchlich zu werden anfingen, sich das Setzen eines solchen am Ende der Zeile doch gern erließ: hier vertrat dieses Ende selbst den Taktstrich.

Der Verfasser unseres Buches lebt in Zürich, was er unter dem Vorworte hätte bemerken dürfen. Da er S. 99, Z. 10 und S. 102, Z. 21 von der »hiesigen« Stadtbibliothek spricht, wird vielleicht mancher Leser sich nicht gleich zu rathen wissen und etwa erst durch Kombinirung mit S. 26, Z. 15 zur Feststellung des gemeinten Ortes gelangen. Auffallend war mir, daß Fritzsche auf S. 110 über die Lage des Klosters St. Georg im Zweifel zu sein scheint: *Hercynia sylua* bedeutet hier den Schwarzwald. Noch einige andere kleine Ausstellungen ließen sich machen; aber es wäre undankbar, an Kleinigkeiten zu mäkeln, wo so viel des Nützlichen geboten worden ist.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Dr. jur. *Arthur Prüfer*, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. Leipzig, Pöschel und Trepte. 1890. 8. 67 S. Text und 235 S. Musik.

Als ich im dritten Jahrgang dieser Zeitschrift (1887) in meinem Aufsatz über die Horazischen Metren in Kompositionen des 16. Jahrhunderts die Meinung aussprach, mit den dort angeführten Odensammlungen seien — »abgesehen von allerhand einzelnen Stücken[1] — die deutschen Kompositionen antiker Metren im 16.

[1] Ich meinte hiermit die einzelnen Oden u. s. w., welche sich in den Drucken des Tritonius bei Oeglin 1507 (*Tr.*), bei Egenolf 1532 (*Tr. E.*) und durch Nigidius 1552 (*Tr. N.*), ferner bei Senfl 1534 (*S.*) und Hofhaimer 1539 (*H.*) finden. Da sie für die weitere Forschung Interesse gewinnen könnten, will ich sie hier aufführen. Wo die Lieder im Figuralstil gesetzt sind, füge ich »fig.« hinzu, alle anderen sind metrisch.

Ades pater supreme (Prudentius) v. Senfl: *Tr. N.* 48; *S.* 28; *H.* 44. Von Hofhaimer: *H.* 31.

Adeste Musae, maximi proles Jovis; incerti aut.: *Tr. N.* 37.

Jahrhundert erschöpft« und mit der Ausgabe des Nigidius von 1552 scheine »die immerhin merkwürdige Erscheinung in der Musik- und Schulgeschichte des 16. Jahrhunderts ihren Kreislauf zu beschließen«, ahnte ich nicht, in wie erfreulicher Weise weitere Beobachtungen und Entdeckungen diese Vermuthung Lügen strafen sollten. Ich dachte allerdings, indem ich sie niederschrieb, zunächst nur an dergleichen Sammlungen horazischer Metren. Aber auch von solchen scheint es doch noch mehrere zu geben. Ich finde die Notiz, daß von Benedikt Ducis horazische Oden in Ulm 1539 gedruckt worden seien, sowie daß Goudimel eine Sammlung horazischer Oden 1555 bei Duchemin in Paris habe drucken lassen. Vielleicht weiß Jemand Auskunft darüber zu geben.

Der Sammlung von Ducis könnten die einzelnen Stücke entnommen sein, welche sich von ihm bei Nigidius finden.

Weit wichtiger aber als dies ist die Ausdehnung, welche die ganze Untersuchung weit hinaus über die horazischen Metren genommen hat.

Zunächst zeigten die Psalmen-Kompositionen des Statius Olthoff, welche Widmann im 5. Jahrgang dieser Zeitschrift herausgab, daß die metrische Musik sich von den antiken Dichtungen aus über die moderne geistliche Dichtung in antiken Versmaßen verbreitet hatte. Dann wurde ich selbst durch das Hauptinteresse, welches mich bei der ganzen Sache geleitet hatte, nämlich durch die Frage, ob und wie die metrischen Kompositionen einen Einfluß auf den evangelischen Kirchengesang gewonnen haben möchten, auf die Untersuchung der Chorgesänge des humanistischen Dramas geführt und es zeigte sich, daß auch hier die metrische Musik in den lateinischen Chorgesängen Fuß gefaßt und sichtlich auch auf die Behandlung der deutschen Gesänge hinübergewirkt hat. War schon damit ihre weite Verbreitung und ihr Einfluß auf die allgemeine musikalische

---

Aequam memento rebus in arduis (Horaz, Od. II 3) v. Hofhaimer: *H.* 22.
Ales diei nuntius (Prudentius) v. Senfl: *Tr. N.* 49; *S.* 26,
Arma virumque cano (Virgil *Aen.* 1, 1.) v. Senfl: *Tr. N.* 20; *S.* 20. Von Hofhaimer: *H.* 26. Von Benedict Ducis *Tr. N.* 20 u. 21.
Beatus ille qui procul negotiis (Horaz Epod. 2) v. Hofhaimer: *H.* 24.
Care pater summi residens, Vetus melodia. Tr. N. 47.
Carmina qui quondam etc. (Boëtius I. 1.) v. Joa. Heugelius (vgl. Allgem. d. Biographie XII. 325): *Tr. N.* 27. Von Christoph Cuprarius: *Tr. N.* 28.
Coenabis bene, mi Fabulle, apud me (Catull 13) v. Hofhaimer *H.* 28.
Collis o Heliconii (Catull 59) v. Greg. Peschinus (s. Allgem. d. Biogr. XXV. 411): *H.* 45.
Da pacem, domine, in diebus n. Theod. Künig; fig.: *Tr. N.* 54.
Disertissime Romuli nepotum (Catull 47): v. Senfl.: *S.* 25. v. Bened. Ducis: *Tr. N.* 32.
Ecce bonum, quam jocundum etc. v. Senfl: *S.* 21.
Frequens adesto, parce grex, dei proles (Joa. Camerarius) v. Senfl: *Tr. N.* 53; *S.* 31.
Hanc tua Penelope etc. (Ovid, *Her.* I.) v. Senfl: *Tr. N.* 25; *S.* 22; *H.* 40. Von Bened. Ducis: *Tr. N.* 23 u. 24.
Horrida tempestas etc. (Horaz *Epod.* 13) v. Hofhaimer: *H.* 34.
Ingenium quondam fuerat pretiosius auro: v. Tritonius: *Tr.*: *Tr. E.*; *Tr. N.* 29.
Intactis opulentior (Horaz Od. III. 24) v. Hofhaimer: *H.* 23.
Integer vitae scelerisque purus (Horaz I, 22) v. Senfl: *H.* 37.
Ipse cum solus varios retracto (Herm. Buschius) *vetus melod.*: *Tr. N.* 30 u. 31.
Laudate dominum (ein Traktus) v. Senfl, fig.: *Tr. N.* 43.
Livor tabificum malis venenum; incerti aut. Tr. N. 36.
Non usitata nec tenui ferar (Horaz Od. II. 20) v. Senfl: *H.* 39.
Nox erat et coelo fulgebat Luna sereno (Hor. Epod. 15) v. Hofhaimer *H.* 25.

Entwickelung bis zu gewissem Grade erklärt, so ist das in noch viel höherem Maße der Fall durch das Ergebnis der Untersuchungen, welche Dr. Prüfer in der von einem reichen Notenmaterial begleiteten in der Überschrift genannten Arbeit niedergelegt hat. Er weist darin nach, daß in verschiedenen zu Lehrzwecken der Schule bestimmten Musikwerken die metrische Kompositionsgattung eine wichtige Rolle spielt und zwar bis über das Ende des 16. Jahrhunderts hinaus. Nach Prüfer's Forschung begegnet uns diese Erscheinung zuerst in den *Melodiae scholasticae* des Martin Agricola. Wenn Gerber's Behauptung, es gäbe eine erste Ausgabe dieses Werkes von 1512, richtig wäre, dann hätte sich also die metrische Kompositionsweise schon fünf Jahre nach ihrem ersten öffentlichen Auftreten nach Sachsen hin übertragen; denn die erste Ausgabe des Tritonius ist ja vom Jahre 1507. Das ist an sich äußerst unwahrscheinlich, auch könnte nicht nur, wie schon Prüfer bemerkt, das Responsorium aus der Zeit der Belagerung Magdeburgs, sondern es könnten auch die Oden des Georg Fabricius, der erst 1516 geboren wurde, dieser ersten Ausgabe von 1512 nicht angehört haben. Es geht aber meines Erachtens aus dem von Prüfer mitgetheilten Widmungsschreiben des Herausgebers der ersten bekannten Ausgabe von 1578, des Gottsch. Prätorius, welches von 1556, also kurz nach Agricola's Tode datirt ist, ganz unzweideutig hervor, daß die von Prätorius besorgte Ausgabe die erste war, und daß sie soeben erst von Agricola vorbereitet war. Er schreibt nämlich: *In hunc igitur usum non ita multis abhinc mensibus Hymnos nonnullos Martinus Agricola et ego collegimus, quorum alii jam annos aliquot apud nostros in usu fuerunt alii vero videbantur alioqui utiles admodum futuri.* Das heißt also doch, seit einigen Jahren hatte Agricola den Gesang dieser Oden mit seinen Schülern bereits betrieben, und eben kurz vor seinem Tode hatte er für die Zwecke seiner Schule die vorliegende Sammlung gemeinsam mit dem Herausgeber zusammengestellt. Vermuthlich hat es hiernach

---

Nox et tenebrae et nubila (Prudentius) v. Senfl: *Tr. N.* 50; *S.* 27.
Nubibus atris (Boëtius), *incerti aut.*: *Tr. N.* 38.
O crucifer bone lucisator (Prudentius) v. Senfl: *Tr. N.* 52; *S.* 30.
O summe rerum conditor (Ph. Gundelius; vgl. Allg. d. Biogr. X 324) v. Senfl: *Tr. N.* 51; *S.* 29; *H.* 42. v. Hofhaimer: *H.* 32.
Pecti, nihil me (Hor. Epod. 11) v. Hofhaimer: *H.* 35.
Praedita vero (Nic. Borbonius) v. Joa. Heugelius: *Tr. N.* 39.
Prima dicte mihi (Hor. Epist. I. 1) v. Hofhaimer: *H.* 20.
Quicumque Christum quaeritis (Prudentius) v. Hofhaimer: *H.* 30.
Quid est quod arctum cingulum (Prudentius) v. Hofhaimer: *H.* 29.
Quid non Tenariis domus est v. Hofhaimer: *H.* 46.
Rectius vives, Licini neque altum (Hor. Od. II. 10) v. Senfl: *H.* 36.
Rerum creator maxime (Ph. Gundelius) v. Senfl; *H.* 43. v. Hofhaimer: *H.* 33.
Si bene te novi (Hor. Epist. I, 18) v. Hofhaimer: *H.* 21.
Sinite parvulos ad me venire, v. Ficinus, fig.: *Tr. N.* 44.
Si tecum mihi, care Martialis (Mart. V) v. Senfl: *H.* 41.
Tityre tu patulae (Virgil. Ecl. 1) v. ? *Tr. N.* 40 u. 41.
Trojani belli scriptorem (Hor. Epist. I. 2) v. Senfl: *H.* 37.
Veni creator spiritus, mentes (Gregor d. G.) *incerti aut.*, fig.: *Tr. N.* 42. Von Joa. Heugelius, fig.: *Tr. N.* 46.
Veni sancte spiritus, reple (Antiphon) v. H. Isaac, fig.: *Tr. N.* 41.
Vitam quae faciunt beatiorem (Martial Epigr. X. 47) *incerti aut.*: *Tr. N.* 34 u. 35. Von Senfl: *S.* 23. Von Hofhaimer: *H.* 27.
Vivamus, mea Lesbia (Catull 5) v. Tritonius? *Tr.*; *Tr. E.*; Von Bened. Ducis: *Tr. N.* 33. Von Senfl: *S.* 24.
Vivet Maeonides (Ovid. Amor I. 15, 9) v. Joa. Heugelius *Tr. N.* 26.
Vos ad se pueri (Melanchthon) *inc. aut.*: *Tr. N.* 45.

eine erste Ausgabe vom Jahre 1556 oder 57 gegeben, von der die späteren nur Wiederholungen sind. Wir dürfen danach schließen, daß in den vierziger Jahren des Jahrhunderts die metrischen Kompositionen an den sächsischen Schulen eingebürgert waren. Das stimmt ja auch mit anderen Thatsachen überein. Denn in der Zeit von 1530—50 verbreiteten sich die humanistischen Dramen der ersten Periode mit ihren antik gemessenen Chorgesängen über die Schulen Deutschlands und bald nachher finden wir einzelne metrische Melodien für Kirchenlieder verwendet. Was diese Tonsätze für den Unterricht und Gesang der Schuljugend empfehlen mußte, liegt auf der Hand. Die akkordischen Harmonien waren unendlich viel leichter zu singen, als die schwierigen figurirten kontrapunktischen Sätze, sie waren auch trotz ihrer Starrheit in harmonischer Hinsicht wirkungsreicher, zugleich auch, weil leichter faßlich, volksthümlicher. In evangelischen Gesangbüchern der dreißiger Jahre finden sich auch schon liturgische Choräle in gleicher Art harmonisirt. Dazu kam dann noch der immer ausdrücklich betonte Vortheil, daß durch die so gesungenen Oden und Hymnen den Schülern die antiken Metren spielend geläufig wurden. Hand in Hand mit alle dem ging dann eben noch ihre Verwendung in den Chören des Schuldramas.

Wie nun die *Melodiae scholasticae* des Agricola, so sind drei andere Chorwerke aus dem Ende des Jahrhunderts, welche Dr. Prüfer mittheilt und bespricht, in ähnlicher Weise dem Gebrauch der humanistischen Schule bestimmt, nämlich die *Melodiae scholasticae* des Gesius (erste Ausgabe von 1597); die *Crepundia sacra* von Helmbold in Kompositionen von Joa. á Burck, Eccard und Nic. Hermann; erste Ausgabe von 1577) und die zwei Bücher der ebenfalls von Helmbold gedichteten und von Joa. á Burck gesetzten *Odae sacrae* (erste Ausgabe 1578).

Es wären vielleicht noch einige andere Werke in Betracht zu ziehen gewesen. Für den Gesang der Schule ist ja auch das klassische Waltersche Chorgesangbuch von 1524 und die 1544 bei Rhaw gedruckten »123 Gesänge für die gemeinen Schulen« bestimmt. Metrisch komponirte Gesänge enthält allerdings das erste und meines Wissens auch das zweite Werk nicht. Anders aber steht es ohne Zweifel mit *Thymi cantiones cum melodiis Mart. Agricolae et P. Schalreuteri*, Zwickau 1553. Es ist mir bisher leider nicht gelungen dieses Werk zu Gesicht zu bekommen. Meines Wissens findet sich aber in Leipzig ein Exemplar davon. Vielleicht erwirbt sich Dr. Prüfer das Verdienst uns damit bekannt zu machen. Es hat für die vorliegende Betrachtung offenbar durch Agricola's Betheiligung daran doppeltes Interesse. Eine metrische Komposition Schalreuter's zu *Aufer immensam deus aufer iram* theilt Zahn in den Melodien der D. ev. Kirchenlieder Bd. I Nr. 967 mit. Es verdiente aber auch weiter untersucht zu werden, ob nicht wie die Buchananschen Psalmen so noch andere der ziemlich zahlreichen Psalmenübersetzungen in Odenform Kompositionen solcher Art enthalten.

Daß der Verfasser in seiner Untersuchung die lyrischen Kompositionen von den im zweiten Abschnitt behandelten Chören des Dramas getrennt hat, ist sehr richtig. In der Betrachtung beider Abtheilungen schadet es aber der Übersichtlichkeit, daß sie nicht chronologisch geordnet sind. Es handelt sich ja bei dieser ganzen Erscheinung um eine geschichtliche Entwicklung, wie auch der Verfasser erkennt und des öfteren sehr richtig im Einzelnen ausführt. Der Hauptreiz der ganzen Erscheinung liegt sogar im Grunde eben in dieser Entwicklung, in den Versuchen, das metrische Prinzip mit dem musikalischen auszugleichen, die Starrheit der metrischen Komposition durch figurale Beimischungen oder leichte rhythmische Bewegung der Stimmen zu mildern und in Fluß zu bringen, und endlich als Hauptertrag des Ganzen die harmonisch-akkordische Behandlung auf das deutsche Kirchenlied zu übertragen. Ein merkwürdiges Stückchen nach dieser Seite hin

ist Joachim á Burck's Satz über *Veni sancte spiritus et emitte*, Nr. 21 der *Crepundia* (Part. S. 141). Er lautet ganz und gar wie ein Choral im ausgeglichenen Rhythmus von heutzutage. Zahn theilt auch den ganzen Satz als Kirchenlied mit: II Nr. 3334.

Für den zweiten Abschnitt über die Chorgesänge konnte der Verfasser leider meine Arbeit nicht mehr benutzen. Das ihm vorliegende Material war für eine übersichtliche Erkenntniß der Sache völlig ungenügend. Ich unterlasse es indessen hierauf berichtigend weiter einzugehen, da Dr. Prüfer sich inzwischen aus meiner Arbeit selbst eines Besseren belehrt haben wird[1].

Im Übrigen muß ich aber zunächst einige berichtigende Bemerkungen machen. Über die Verfasser der Hymnen im Werk des Agricola hat sich der Verfasser nicht genügend orientirt. Er geht einfach von der Annahme aus: Hymnen ohne Überschrift seien dem Verfasser der vorausgehenden mit zuzutheilen. Das ist aber ein Irrthum. Ambrosius ist mit 10, nicht 5 Nummern vertreten, denn ihm gehören auch *O lux beata trinitas* (Part. S. 12), *Consors paterni luminis* (daselbst), *Te lucis ante terminum* (Part. S. 14), *Veni redemptor gentium* (Part. S. 25, was der Verfasser beim Zählen nur übersehen zu haben scheint) und *Christe qui lux es et dies* (Part. S. 27). Dem Sedulius gehört nur *A solis ortus cardine* (Part. S. 26). *Vita sanctorum decus angelorum* (Part. S. 28) ist ein Hymnus des 16. Jahrhunderts und *Festum nunc celebre* (daselbst) ist von Rhabanus Maurus. Von Prudentius sind nur 3 Hymnen; der ihm zugeschriebene Hymnus *O summe rerum conditor* (Part. S. 17) ist von Phil. Gundelius und Part. S. 11 ist unter Georgius Gregor d. Gr., nicht aber Georg Fabricius zu verstehen, denn von jenem ist der Hymnus *Nocte surgentes vigilemus omnes*, sowie *Veni creator spiritus mentes* (Part. S. 21). Für Georg Fabricius bleiben danach nur 7 Hymnen nach. Zu *Vita sanctorum* (Part. S. 28) will ich noch bemerken, daß die Sopranstimme aus der Choralmelodie dieses Hymnus gebildet ist. Sie findet sich bei Bäumker, Katholisches Kirchenlied, Bd. I, No. 271.

Zu dem Part. S. 41 ff. mitgetheilten Responsorium Agricolas meint der Verfasser auf Seite 25 die Bezeichnung Responsorium sei dem Ritus der katholischen Kirche entnommen. Das ist zwar an sich sehr gewiß, aber nicht erst Agricola, sondern der evangelische Gottesdienst hat ihn von da übernommen. Der Gesang der Responsorien war ja von der evangelischen Kirche aufgenommen und ist bis in's vorige Jahrhundert, wenn nicht länger, im Gebrauch geblieben. Im Ritual der Vesper z. B. folgt das Responsorium als Antwort (Respons) auf die biblische Lektion und zwar genau in der hier vorliegenden Form. Es wird erst ganz sammt dem *Versus* gesungen; dann wird das letzte Stück des Responsoriums wiederholt, weshalb es hier gleich beim ersten Eintritt als *repetitio* bezeichnet ist. (Part. S. 47.) In dem eben erschienenen höchst lehrreichen Buch Herold's über die Alt-Nürnbergischen (evang.) Gottesdienste finden sich eine Menge solcher Responsorien aus dem 17. Jahrhundert. Ebensowenig ist das *Veni Sancte Spiritus* auf Seite 90 der Partitur erst von Agricola aus der katholischen Kirche hergeholt, wie der Verfasser auf S. 29 anzunehmen scheint. Es ist eine auch in der evangelischen Kirche viel gesungene Antiphon wohl des 11. Jahrhunderts[2]. Die bei Agricola in der Oberstimme liegende Melodie ist wieder aus dem altkirchlichen Choral gebildet. Im *Antiphonarium Coloniense* von 1846 (ich habe eben kein anderes Antiphonar zur Hand) findet sie sich z. B. auf Seite 242 als Antiphon zu *Nunc dimittis*. Dies

[1] Für Reuchlin's *Progymnasmata* hätte aber nicht die späte Ausgabe von 1516 benutzt werden dürfen, da ja ein Abdruck der ersten Ausgabe von 1498 von H. Holstein vorliegt.

[2] Auf ihrem Text beruht das Lied: »Komm heiliger Geist, Herre Gott«, dessen Melodie aber mit dem Choral der Antiphon nichts gemein hat.

Canticum wird mit seiner Antiphon in der katholischen Kirche im *Completorium* und ward, so lange es evangelische Vespern gab, in diesen gesungen.

Diese zwei Stücke, Responsorium und Antiphon, gehören also beiden Kirchen gemeinsam, dagegen muß Ludwig Senfl, der Kapellmeister Kaiser Maximilians und Herzog Wilhelms von Bayern, den der Verfasser, wenn ich ihn recht verstehe, auf Seite 12 zum Protestanten macht, der katholischen Kirche, trotz seiner brieflichen Freundschaft mit Luther, belassen werden.

Das Lied von Nicol. Hermann Part. S. 123 stammt aus seinen Sonntags-Evangelien von 1560. Mit dem voraufstehenden lateinischen Text *Pro commoda aeris temperie* hat aber Hermann schwerlich etwas zu thun. Auch dies ist ein Responsorium mit *Repetitio* und *Versus*, mithin ein kirchlich vorgeschriebener liturgischer Text.

Die Chöre zum *Aiax Lorarius* Part. S. 196 ff sind auch textlich merkwürdig. In der Übersetzungsliteratur mögen zwar solche Nachbildungen antiker Chorstrophen häufiger vorkommen. Im freigedichteten humanistischen Drama ist mir vor dem *Colingnius* des Rhodius von 1614 kein Beispiel begegnet. Die Chöre sind sonst immer stichisch oder in Odenform gedichtet.

Der in der Part. S. 230 mitgetheilte Chorgesang auf die Stadt Köln fehlt den früheren Ausgaben der Susanna. Die 1532 gedruckte deutsche hat überhaupt keine Chöre; die lateinische von 1537 hat nur Chöre an den 5 Aktschlüssen. Der einleitende Chor ist ohne Zweifel erst 1541 für die Aufführung in Köln dort *in majorem urbis gloriam* hinzugefügt.

Der musikalische Theil von Dr. Prüfers Arbeit ist eine höchst dankenswerthe Bereicherung der musikalischen Literatur zur Kenntniß des 16. Jahrhunderts. Der Verfasser analysirt in lehrreicher Weise in seiner Abhandlung die Tonstücke vielfach im Einzelnen, indem er auf ihre Besonderheiten aufmerksam macht. Auch ihre allgemeine Bedeutung für die Musikgeschichte hat er in treffender und feiner Weise gekennzeichnet und hervorgehoben. Manches dieser Musikstücke ist von wahrer Schönheit; den Chören des *Aiax* muß man sogar eine gewisse Großartigkeit zugestehen. Vor allem wichtig und anziehend ist es aber zu beobachten, wie aus dem an sich wunderlichen musikalischen Experiment des Celtis und seines Schülers Tritonius in allmälicher Erhöhung und Veredelung etwas musikalisch Besseres entwickelt wird und wie durch die Übertragung seiner charakteristischen Eigenschaften auf das geistliche und Volkslied in folgenreicher Weise eine neue Form des Chorgesangs ersteht.

Schleswig. **R. v. Liliencron.**

Julien Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France. Ouvrage couronné par l'institut. Paris librairie Plon 1889.

»Das Volkslied bildet in der europäisch-abendländischen Musik neben dem Gregorianischen Gesang die zweite Hauptmacht«. Viel zu wenig ist dies Ambrosche Wort bisher gewürdigt worden; zum Theil, weil das im Verborgenen blühende Volkslied sich der Aufmerksamksit der Forscher in höherem Maße entsieht, zum Theil, weil die im Volkslied zu einer untrennbaren Einheit verknüpfte Poesie und Musik als Beurtheiler einen Mann erfordern, der den Poeten und Musiker in sich vereinigt. Überblickt man die bisherige Literatur des Volksliedes, so findet man es zumeist vom literarhistorischen Standpunkt aus betrachtet, während der musikalische Theil desselben bisher noch ziemlich unbeachtet blieb. Es war daher

ein glücklicher Gedanke, daß die *Académie des Beaux-Arts* für das Jahr 1885 einen Preis ausschrieb für die Beantwortung der Frage »über das französische Volkslied vom Beginn des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des musikalischen Standpunktes nebst Bestimmung der Rolle, welche es in der weltlichen und religiösen Musik gespielt hat«. Die Arbeit eines Herrn Tiersot erlangte den Preis. Nichtsdestoweniger fand es der Verfasser, in Erwägung, daß das Volkslied nicht nur in den im Programm der Akademie genannten Jahrhunderten sondern namentlich auch im Mittelalter eine sehr bedeutende Rolle gespielt habe, zweckmäßig, die ganze Arbeit einer nochmaligen Vermehrung, Verbesserung und Umarbeitung zu unterziehen. In dieser neuen Gestalt liegt das preisgekrönte Werk vor. Seiner ursprünglichen Anlage gemäß zerfällt es in drei Haupttheile, deren erster das Volkslied dem Inhalte nach in Gruppen sondert, während der zweite den musikalischen Bau des Volksliedes untersucht und der dritte die Einwirkung des Volksliedes auf die kunstmäßige Musik bestimmt. Ein reiches Material lag dem Verfasser vor: außer den neueren Sammlungen für einzelne Provinzen wie von Arbaud (Provence), Bladé (Armagnac und Agenais), Bujeaud (westliche Provinzen), Champfleury und Weckherlin (Nordosten), Fleury (Normandie), Lootens (Flandern), Puymaigre (Lothringen) u. a. auch noch eine von Staatswegen im Anfang der fünfziger Jahre angelegte Sammlung von Volksliedern (*Poésies populaires de la France*, Ms. der bibl. nation. 7 Bde. Nr. 3338—3343). Wann wird einmal der deutsche Volksliederschatz von Amtswegen einer ähnlichen Sorgfalt theilhaftig werden?

Dem Inhalte nach theilt Tiersot das Volkslied in zwölf Gruppen. Die erste ist die des erzählenden historischen Volksliedes. Im Mittelalter singt sie der Jongleur zur Vielle; seine Erbschaft üben heute als letzte Nachkommen die Straßen- und Bänkelsänger mit ihren Kriminalgeschichten. Die Stoffe sind theils geistlich theils weltlich; unter den geistlichen ist die beliebteste die Passion, die Stoffe des weltlichen Liedes sind ernst, tragisch, mit historischem Hintergrunde, jedoch ohne historischen Bezug. *Les célébrités du peuple sont rarement celles de l'histoire*; daher setzen sich im erzählenden Liede nur allgemein menschliche Charaktere und Situationen ab, während das, was den Anschein des wirklich historischen hat, bei näherer Betrachtung schwindet. Den Namen des geistlichen, epischen Liedes, *complainte*, entsprechend dem *Planctus* des 9. Jahrhunderts, überträgt Tiersot auch auf das ernste weltliche Lied. Die metrische Form sind zwei-, drei- und vierzeilige Strophen meist ohne Refrain; die Melodien, oft nur mehrfach wiederholte melodische Formeln, sind oft streng, ernst und alterthümlich, besonders die bretonischen *Gwerz*, »*un chant d'Église, croisé par un chant de guerre*«. Die Tonalität ist sehr frei, chromatische Färbung häufig.

Die zweite Gruppe bilden anekdotenhafte und satirische Lieder »*le genre essentiellement français*«. Tiersot rechnet hierher alle übrigen erzählenden Lieder heiteren Inhalts. *Complainte* und *Chanson* verhalten sich zu einander wie Trauerspiel und Lustspiel; dort blutdürstige Tyrannen, hier verliebte Seigneurs; dort rächende Heldinnen, hier bebänderte Schäferinnen. Auch das Element des Wunderbaren zeigt sich in verschiedener Art; dort aus dem Grabe erstehende Gespenster, hier der Elfentanz der *reine Avrillouse*, die Hochzeit des Zaunkönigs. Den Hauptinhalt der *Chansons* bilden scherzhafte Liebesabenteuer. Dem französischen Geiste ist es eigenthümlich, alles von der heiteren, satirischen Seite aufzufassen; darum sind auch hier der betrogene Liebhaber, der überlistete Ehemann die Hauptfiguren. Aber während in der *Complainte* Mord und Tod das Ende ist, macht man hier gute Miene zum bösen Spiel. Diese Lieder sind sehr alt, mehrere *Chansons* aus dem *Jeu de Robin et de Marion*, das Lied vom *Sir Garins*, die in

den ältesten mehrstimmigen Kompositionen des Codex 813 der Bibl. nat. vorkommenden Tenore, wie *Lonc le rieu de la fontaine*, Lieder aus dem Codex von Montpellier u. a., also Stücke aus dem 13. Jahrhundert gehören hierher.

Zum Unterschiede von der *Complainte* haben viele *Chansons* einen Refrain. Die Melodien sind frei, leicht und zeigen gegenüber den oft in den Kirchentonarten und alterthümlichen Melodiewendungen sich ergehenden Melodien der *Complainte* moderne symmetrische Phrasirung und entschiedenes Hervortreten des Durcharakters.

Mit dem Beginne des ritterlichen Gesanges der Troubadours und Trouvères treten neue Elemente der Poesie, die Freude an der Schönheit der Natur, des Nachtigallengesanges, des Frühlings, der Frauendienst, die zarteren Empfindungen der Minne in den Vordergrund. Aus diesen entwickelt sich eine dritte Gruppe sentimentaler und doch naiver, volksthümlicher Lieder, das Liebeslied, die *chanson d'amour*, unter ihnen als bevorzugte Gattung das Schäferlied, *la pastourelle* mit typischen Situationen und typischem Verlaufe des Dialogs. Im Renaissancezeitalter vergröbert es sich, die Schäfermusik und Schäferpoesie des 17. und 18. Jahrhunderts entfernt sich ganz und gar von der Naturwahrheit des Volksliedes. Auch das Liebeslied des 19. Jahrhunderts erreicht nicht mehr die Naivetät des mittelalterlichen: »*La satire est tellement au fond de notre esprit national, qu'elle étend son influence jusque sur nos chansons d'amour. Rarement on trouvera une déclaration d'amour vraiment sincère et sans arrière-pensée, un accord absolu de deux coeurs qui s'aiment.*« Melodisch ragt das Liebeslied über die andern Arten des Volksliedes empor, weil gerade hier die Melodie unmittelbarer Ausdruck des Gefühls sein soll. Die musikalische Charakterverschiedenheit einzelner Landschaften zeigt sich hier in hervorstechendster Weise. Die flandrischen Lieder sind trocken, halb psalmodirend, durchaus diatonischen Charakters. Die Picardie hat fast gar keine Volkslieder; dagegen ist die Normandie sehr reich daran, doch fehlt ihnen allen ein idealer Schwung. Die bretagnischen Gwerz und Sonn, die letzteren durch das Vorhandensein eines Refrains sich von den ersteren unterscheidend, sind streng, rauh und hart. Die Lieder der westlichen und mittleren Provinzen sind farblos-charakteristische Lieder finden sich nur dort, wo die Volkssprache vom Französischen abweicht: in Flandern, der Bretagne, in den baskischen Provinzen, in Corsika, im Elsaß, weniger schon in Bearn und in der Provence. Die Lieder aus Berry, Bourbonnais und Nivernais sind etwas roh, durch Klarheit der Melodie zeichnen sich die Touraine, Anjou und Loire aus, durch eine »graziöse Melancholie« die Lieder aus den Gegenden zwischen Loire und Gironde. Beinahe gar keine Lieder finden sich in Beauce, Maine, Brie, Orléannais; Tanzlieder, Complaintes und Chansons, aber keine Liebeslieder in Île-de-France, der Champagne, Lothringen und Burgund, eine schöne Zahl duftiger Lieder liefert Poitou.

Die Lieder des Südens weisen bewegtere Formen, meist im $^6/_8$ Takt auf; besonders die baskischen fallen auf durch die in den übrigen Gegenden selten vorkommende Chromatik, durch die Unregelmässigkeit von Tempus und Rhythmus, durch Verzierungen des Gesanges. Noch freier, leichter, heiterer sind die meist improvisirten Aubados und Serenados der Provence. Wohl ist die Improvisation eine Eigenthümlichkeit des Südens; doch zeigt es sich, daß diese Improvisatoren meist mit einer geringen Zahl typisch feststehender Ideen, nach bereits bekannten Melodien arbeiten. Der Elsaß endlich hat deutsche Lieder, mehr an tyrolische und schweizerische anklingend, denn an französische.

Als Tanzlieder dienen, wie aus Zeugnissen des 16. Jahrhunderts hervorgeht, verschiedene Lieder, Liebeslieder sowohl, als auch Complaintes; die Musiker jener Zeit legten sich aber die Lieder auf ähnliche Weise zurecht, wie heute Walzer und

Quadrillen aus modernen Opern zusammengestellt werden; rein instrumentale Tanzmelodien kommen fast gar nicht vor. Der Charakter der Tanzlieder der einzelnen Provinzen ist ein sehr verschiedener: die bretagnischen sind fast unbekannt; bei den Basken ist der Zortziko merkwürdig, ein lebhaftes Tanzlied in fünftheiligem Takt, dessen Rhythmus durch ein Schlaginstrument markirt wird; in Béarn tanzt man nur zur Flöte und zum Tambourin ohne Gesang. Die gascognische Tanzmusik ist jedoch ein Rondeau ohne Instrumentalbegleitung; die Provence hat als Spezialität die Farandole, die Auvergne die Bourrée, von der es zwei Arten giebt: die Montagnarde im $^3/_8$ und die eigentliche Bourrée im $^2/_4$ Takt. Im Morvan, im Jura und in Savoyen hat man Tanzlieder in ungeradem Takt, ähnlich der auvergnatischen Bourrée; im Elsaß ist der Walzer beliebt. Sonst tanzt man entweder die modernen Tänze oder die älteren Courante, Rigaudon, Contredanse und den Branle, der nicht, wie Coussemaker behauptet, ein langsamer Tanz ist, sondern in raschem Tempo in geradem Takt geht. Das eigentliche Tanzlied ist *la ronde*, ausnahmslos mit einem Refrain versehen, der oft aus bedeutungslosen Wörtern besteht (onomatopoëtischer Refrain). Mitunter ist der Tanz selbst Gegenstand der Dichtung oder wenigstens des Refrains. Tänze, die über liturgische Texte gesungen werden, sind manchmal, wie z. B. in Flandern, bei dem Begräbniß eines jungen Mädchens, auch religiöse Ceremonien.

Das Wiegenlied, dessen erste Bedingung Monotonie ist, ist ein Triumph der aus 3—4 Tönen bestehenden melodischen Formel. Die interessanten Texte sind bis nun noch wenig gesammelt.

Chansons de métier überschreibt Tiersot die nächste Gruppe. Vielerlei ist hier zusammengefaßt: die tausenderlei Rufe der Großstadt, (*les cris de Paris*), Savoyardenlieder, Kuhreigen, Lieder, die bei der Weinlese, beim Dreschen gesungen werden, Lieder, mit denen sich die Spitzenklöpplerinnen, die Seidenweber den Takt geben, Marsch-, Wander-, Schiffer- und Fischerlieder, Rufe, mit denen das Vieh angetrieben wird (*chansons à grand vent, bridages*). Die Rufe, die Kuhreigen sind bloße melodische Phrasen ohne musikalische Durcharbeitung. Bei den übrigen ist es der Rhythmus, der die Arbeit erleichtert; daher sind die Texte erzählender Art (nur daß der Refrain mitunter auf die eigentliche Arbeitsthätigkeit Bezug nimmt), der Rhythmus dagegen immer scharf charakterisirt. Tiersot wundert sich, daß keine Lieder der Tischler, Zimmerleute, Schmiede vorhanden sind und weist dabei auf den Amboschor aus dem Troubadour und das Schmiedelied Siegfried's hin. Von Müllerliedern kennt er nur ein einziges, Jägerlieder werden gar keine, Marsch- und Wanderlieder nur sehr kurz erwähnt.

Soldaten- und Kriegslieder bilden eine eigene Abtheilung. Die ältesten sind Lieder der Avanturiers aus dem 16. Jahrhundert, von Siegen und Schlachten erzählend, gleich den ähnlichen deutschen Landsknechtsliedern; die meisten dieser Lieder sind auf bereits bekannte Melodien gedichtet. Neue Soldatentypen schaffen die Heere des 17. Jahrhunderts und ihre Lieder erklingen bis zur großen Revolution. Diese und das Kaiserreich bewirken eine dritte Umgestaltung des Soldatenliedes; die Soldaten der Revolutionsarmee singen keine anderen Lieder als die das ganze Volk singt: *Ça ira*, die *Carmagnole*, die *Marseillaise*. Das Kaiserreich erzeugt auch wehmüthige Lieder der Rekruten. Das eigentliche Soldatenlied ist das zum Marschieren, wenn Trommeln und Trompeten schweigen, gesungene Lied. Zum Theil sind es einfache Wiederholungen einer einzigen Zeile, zum Theil ist die letzte Zeile der Strophe gleich der ersten der folgenden Strophe, sodaß das Lied ins unendliche wiederholt werden kann. Auch den verschiedenen militärischen Signalen pflegt der Soldat Texte unterzulegen.

Lieder zu Festlichkeiten und Jahreszeiten hat es wohl immer und

überall gegeben. Auch Frankreich hat eine reiche Menge davon: Lieder zu Beginn des neuen Jahres, die nach dem Namen des Festes mit altkeltischem Namen *Aguillaneufs* genannt werden; Kollektenlieder in der Fastenzeit mit ziemlich monotonen Melodien; Lieder zum 1. Mai und bei der Pflanzung des Maienbaumes.

Sehr zahlreich sind die Lieder zur Feier des Johannisfestes, das unter verschiedenen Namen durch ganz Frankreich gefeiert wird. Die normännischen und lothringischen Lieder sind frisch und lebhaft, im Süden wird um das Johannisfeuer die Farandole getanzt. Ein aus dem Mittelalter herüberreichendes Fest ist das Eselsfest, eine burleske Parodie gottesdienstlicher Gebräuche mit eigenen Gesängen; einzelne Landschaften haben ihre besonderen burlesken Festzüge, so Flandern das Fest des Riesen *Reuze*, mit dem dabei gesungenen Reuzlied. Auch die Ernte und einzelne Heilige, wie St. Blasius, St. Martin haben ihre eigenen Lieder. Nicht alle Festzeitlieder haben darauf bezügliche Texte; auch gewöhnliche Complainten, Farandolen und Menuets erhalten mit der Zeit eine nur für ein einzelnes Fest bestimmte Verwendung, ohne daß der Text gerade eine solche begründen würde, sodaß sie hier fast den Charakter und die Gültigkeit einer bloß instrumentalen Melodie erhalten. An die Festlieder im Verlauf des Jahres schließen sich Festlieder für den Verlauf des menschlichen Lebens: Hochzeits- und Trauungslieder giebt es überall und meist werden alle einzelnen Phasen der Hochzeitsfeier durch bestimmte Lieder und Tänze verherrlicht. An die Hochzeitslieder schließen sich Todten- und Klagelieder. Nicht überall mehr werden an der Bahre volksthümliche Lieder gesungen; die bekannteste Gattung von Klageliedern sind die korsischen *voceri*, improvisirte, *praesente cadavere* abgesungene Leichen- und Lobreden.

Das Trinklied ist nach Tiersot keine Gattung des volksthümlichen Gesanges; nicht einmal bei Rabelais sind volksthümliche Trinklieder citirt; man singt zur Unterhaltung beim Trinken Motetten. Doch kommen Trinklieder als Parodien geistlicher Lieder (*Laetabundus, vinum bonum et suave*) vor. Die *vaudevires* Olivier Basselins sind ein Produkt der Kunstpoesie und die von Adam Billaud dazu komponirten Melodien eines der Kunstmusik, ebenso die späteren Lieder der Trink- und Singgesellschaften des 18. Jahrhunderts.

Das Vaudeville ist im Gegensatz zu den bisher behandelten Volksliedern das »Volkslied der Stadt«. Der Zusammenhang mit Olivier Basselins *vaudevires* wird abgewiesen; mit der Etymologie Tiersots *vaudeville* = *voix de ville* möchte ich mich jedoch nicht einverstanden erklären. Nach den Citaten bei Tiersot erscheint das Wort am frühesten in folgenden Formen und Verbindungen:

1579 *Chansons et voix de ville.*
1579 *vaudeville.*
1576 *chansons en forme de Vaux-de-ville.*
1561 *Chansons et voix de ville.*
1560 *Vaudeuiles et chansons.*
1507 *plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville.*

Diese letztere Form, die auch in der Lesart von 1560 unverkennbar enthalten ist, weist auf ein spätlateinisches *vallus*, italienisch *vaglio*, statt *vanulus*, ein Deminutiv von *vannus*, Futterschwinge, hin. Der Übergang von *vallus* in *vaul* wäre zu erklären wie der von *Gallia* in *Gaule*, *salix* in *saule*, *talpa* in *taupe*. Darnach müßte *vaul de ville* bedeuten »das in der Stadt Aufgelesene, Gesammelte« im Gegensatze zur *villanella*, dem Dorflied. Aus dem Citat von 1507 scheint auch hervorzugehen, daß *vaul de ville* eigentlich den Text im Gegensatze zur Musik bezeichnen soll. Das *Vaudeville* unterscheidet sich von den übrigen Volksliedern dadurch, daß zu einer bekannten Melodie ein neuer Text gesungen wird, ein Verfahren, welches durch die Bezeichnungen *Modus Ottinc, modus Liebinc* u. s. w. schon für das 10. Jahr-

hundert belegt ist. Diese ältere Melodie, nach welcher der neue Text gesungen werden soll, heißt *timbre*. Die *timbres* werden aber nicht dem langathmigen, schwerfälligen Provinzliede entnommen, es sind vielmehr kurze lebhafte politische Lieder, vorzüglich aber Tanzlieder und Opernmelodien. Das *Vaudeville* dringt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auch auf die Bühne und die mit derartigen Liedern ausgestatteten Possen und Lustspiele erhalten endlich selbst den Namen *Vaudeville*.

Die Weihnachtslieder, die eigentlich unter den Liedern zu den Festzeiten ihren Platz hätten finden sollen, haben hier ein gesondertes Kapitel. Sie waren früher viel zahlreicher; in eigentlicher Übung sind sie heute fast nur mehr in der Provence und in der Gascogne. Ihre Form ist oft ein Dialog zwischen den Hirten und Engeln, auch Verkleidungen der singenden Personen kommen dabei vor, sodaß das Ganze einen halbdramatischen Anstrich bekommt, wie die Gesänge zum Narren- und Eselsfest des Mittelalters. Musikalisch gehören die Weihnachtslieder zu den *Vaudevilles*, denn auch sie werden über Melodien weltlicher Lieder gesungen.

Das letzte Kapitel bilden religiöse und nationale Volkslieder. Zu den religiösen Liedern rechnet Tiersot auch volksthümliche Gebete und Gedichte, welche nicht gesungen, sondern nur psalmodirend gesprochen werden. Außerdem giebt es religiöse Lieder mit *timbres* von weltlichen Liedern. Endlich besitzen auch die meisten Provinzen besondere Lieder im Lokaldialekt, die Lokalheiligen feiernd. Die Melodien sind verschiedenartig; die Bearner in großartigem, feierlichem Stil, die Flandrischen alltäglich und von weltlichen Liedern nicht verschieden; die schönsten sind die Bretonischen.

Die protestantischen Kirchenlieder haben ihren Ursprung in Marot's Psalmenübersetzung. Auch diese werden vaudevilleartig anfangs über weltliche Lieder und Tänze gesungen. Goudimel hat diese Melodien, die übrigens in ihrer Kraft und Schönheit an das protestantische Kirchenlied der Reformationszeit hinanreichen, nur harmonisirt.

Bei der Frage, ob es patriotische und nationale Volkslieder gebe, kommt die Untersuchung zu dem Resultat, daß nicht einmal »*Vive Henri IV*«, das Losungswort des französischen Königthums, die offizielle Nationalhymne der Restauration, ein musikalisch selbständiges Produkt ist, sondern eine *Chanson de la Cassandre*, ein Lied des 16. Jahrhunderts, zum *timbre* hat. Auch die Lieder der Revolution haben ähnlichen Ursprung. *Ça ira* ist ein *vaudeville, dont la mélodie même était tombée des fenêtres des Tuileries*, die Carmagnole ist ein Tanzlied. Das einzig wirklich nationale Volkslied ist die *Marseillaise*, denn hier hat Rouget de Lisle wie ein alter Volksdichter der allgemeinen Stimmung des Volkes gültigen Ausdruck im Text verliehen und auch die Melodie aus bekannten und beliebten volksthümlichen melodischen Phrasen zusammengesetzt.

Der zweite Haupttheil des Werkes beschäftigt sich mit der musikalischen Seite des Volksliedes. Voran geht eine Charakteristik der antiken, mittelalterlichen und modernen Tonarten, wobei als characteristisches Merkmal der modernen Tonarten der Tritonus von der 4. zur 7. Stufe und der Melodieschluß auf dem Grundtone erklärt wird. Eine Umwandlung der mittelalterlichen Kirchentöne im modernen Sinne erfolgte durch die allmähliche Einführung des *B rotundum* in dem 5. und 6., durch die Erhöhung des *F* im 7. und 8. Kirchenton. Werden auch diese Veränderungen nicht immer durch die Schrift angezeigt, so waren sie in der Praxis gewiß in Übung. Durch diese Umänderungen aber wurde, wenngleich mittelalterliche Schriftsteller dagegen als gegen Entstellungen der echten Lehre eiferten, der dem nationalen Geschmacke entsprechenden Durtonalität zum Siege verholfen.

Schon im 13. Jahrhundert zeigt sich in Troubadourliedern das Überwiegen der Durtonart; eine Untersuchung der modernen Volksliedersammlungen ergiebt das Resultat, daß beiläufig zwei Drittel aller Volkslieder in Dur gehen. Woher diese eigenartige Erscheinung?

Tiersot glaubt die Ursache in dem Einfluß der Raçenverschiedenheit zu erkennen, sodaß die keltisch-germanische Durtonalität schließlich die romanische Molltonalität — wozu auch die mittelalterlichen Kirchentonarten zu rechnen sind — verdrängt habe. Während hervorragende Theoretiker die moderne Tonalität als Produkt der Harmonie auffaßten, sei es jetzt klar, daß diese schon lange in der bloßen Melodie bestand, während die aus dem *cantus planus* entwickelte Harmonie im Gegentheil dem modernen Geschmack durchaus nicht entsprochen habe.

Der leitende Halbton in Moll hat ebenfalls schon vor der Harmonie existirt, ist also ein melodisches Charakteristikon des modernen Moll. Auch in dieser Tonart sind eine Menge Lieder verfaßt. Schwierig sind die Untersuchungen jener Tonarten, wo der Leitton ein Ganzton ist oder wo auf der siebenten Stufe abwechselnd ein Ganzton und ein Halbton auftreten. Hierher gehören zwei dem Mollgeschlechte angehörige Kirchentonarten, der erste plagale und der erste authentische (hypodorische und lokrische[1]) Ton, beide mit kleiner Septime, jedoch dadurch von einander unterschieden, daß der erstere eine kleine, der andere eine große Sexte enthält. Beide werden häufig angewendet; den hypodorischen Ton findet man in geistlichen und weltlichen Liedern, in schriftlich aufgezeichneten und bloß durch die Tradition überlieferten Liedern. Von den als Beispiel angeführten Liedern sind jedoch *L'autrier* S. 62 und *Della la rivière* S. 131 zumindest zweifelhaft, da sie, indem die Melodie nicht bis in die Sexte hinaufgeht, eben so gut dem ersten wie dem zweiten Kirchenton angehören können. *Je suis trop jeunette* S. 64 gehört jedoch wegeu der großen Sexte unzweifelhaft dem ersten Kirchenton an. Dieser erste Kirchenton entspricht der griechischen *Lokristi*, die im Alterthum wenig gebraucht war. Tiersot ist daher geneigt, sie ebenfalls wie das ganze Durgeschlecht für ein Produkt der im Mittelalter neu auftretenden Völker zu halten. Auch diese Tonart ist im Volksliede sehr beliebt. Nach einer statistischen Zusammenstellung findet Tiersot unter 1389 Volksliedern 843 in Dur, 378 in Moll (197 modernes Moll, 117 hypodorisch, 62 im ersten Kirchenton, 2 zweifelhafte). Die beiden antiken Durtonarten, die *Hypolydisti* und die *Jasti* sind im Volkslied nur spärlich vertreten. Eine weitere Eigenthümlichkeit der antiken Melopoeie, der Schluß auf der Mediante oder Dominante, übt auf die Tonalität des Volksliedes keinen Einfluß, solche Schlüsse kommen manchmal vor, auch einigemal Schlüsse auf der zweiten Stufe der Tonleiter, doch ist dies immer schwierig zu erkennen und zu unterscheiden. Was die Frage nach der Einheit der Tonalität betrifft, so kommt mitunter eine Ausweichung in eine andere Tonart vor; meist bei Durmelodien in die Oberdominante. In Liedern, welche Einfluß moderner Kunstmusik verrathen, kommen auch regelrechte Halbschlüsse vor. Chromatische Färbungen der Melodie, besonders der Ters und der Sext, sehr selten der Quarte, sind häufiger in Moll- als in Durmelodien vorzufinden. Das Resultat der schwierigen Untersuchungen dieses Kapitels faßt Tiersot folgendermaßen zusammen:

1) Die Melodien der französischen Volkslieder sind der großen Mehrzahl nach im Geiste der modernen Tonalität erfaßt, die aus dem Volksliede ihren ersten Ursprung hat und in ihm zum ersten Mal angewendet wird.

2) Doch finden sich auch antike und mittelalterliche Tonarten in ihnen vertreten.

3) Die typische Form der Melodie ist Dur.

[1] Tiersot wendet diese Bezeichnung durchaus im antik-griechischen Sinne an.

4) Chromatische Färbungen der Terz, Sext und Sept, sehr selten der Quarte sind gestattet.

5) Der Schluß der Melodie kann auch auf der fünften und zweiten, manchmal auf der dritten und sogar auch auf der vierten Stufe der Tonleiter stattfinden, ohne die Tonalität zu beeinflussen.

In rhythmischer Beziehung ist die Melodie vom Texte abhängig. Alle volksthümlichen Lieder haben Strophenform. Die einfachsten Strophen sind jene, die nur aus einer Verszeile (richtiger aus zwei gleichen Verszeilen), oder die aus einer 8- und einer 6silbigen Verszeile bestehen. Die melodische Formung besteht darin, daß die Melodie der ersten Verszeile die Protasis, die der andern die Apodosis einer musikalischen Periode enthält. Dreizeilige Strophen findet man außer den bretonischen Gwerz selten, vierzeilige sehr häufig, sechszeilige Strophen sind die Lieblingsform der Complainten. In den einzeiligen Strophen ist die melodische Form ABCA eine häufig gebrauchte alte Form; die sechszeiligen bestehen zumeist aus drei musikalischen Perioden, die in den Formen ABC, ABA und ABB aneinander gereiht sind. Achtzeilige Strophen kommen im eigentlich französischen Volkslied fast gar nicht, nur in den fremdsprachigen Landschaften (Bretagne, Baskenland, Bearn, Elsaß) vor, ihre musikalische Form ist sehr mannigfaltig. Wiederholungen einzelner Verse bedingen auch die Wiederholungen der melodischen Phrase; hat die Melodie der Strophe mehr musikalische Kola als der Text metrische, so wird wohl auch eine Verszeile auf zwei verschiedene Kola repetirt. Wechsel der Melodie für verschiedene Strophen kommt nur ausnahmsweise vor, ist aber immer von großer Wirkung. Der Refrain hat meist eine besondere, bemerkenswerthe Melodie; steht er, was nicht immer der Fall, am Ende der Strophe, so reicht sein Maß mitunter über das der eigentlichen Strophe hinaus. Der Refrain nach dem Couplet ist so ziemlich das einzige, was das Vaudeville mit dem Volkslied gemein hat; der Gegensatz von Soli und Tutti ist im Volkslied nicht übersehen. Der Chor singt aber nicht nur den Refrain, sondern vielmehr die letzten Melodiephrasen; in manchen Fällen, wie z. B. bei einem Matrosenlied wechseln der Vorsänger und der Chor ab. Gerade Taktarten sind nicht nothwendig; $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$ und besonders $^6/_8$ sind die beliebtesten Taktarten; es wechseln $^6/_8$ und $^9/_8$; einmal kommen auch fünffüßige Takte vor; der fünftheilige Takt ist sogar Regel beim baskischen Zortziko. Sogar zum siebentheiligen Takt giebt es ein Beispiel aus der Bretagne. Gewisse ländliche Rufe, Schäferrufe und selbst sehr alte Complainten haben gar keinen Rhythmus, sie sind einfach zu deklamiren.

Die Prosodik ist mitunter sehr frei; es kommen hochtonige Silben auf schwache Takttheile und umgekehrt. Das Volkslied weiß sich jedoch in den folgenden Strophen durch Auftakte, leichte Änderungen der Melodie u. dgl. zu helfen. Auch Verzierungen kennt der Volksgesang; Ritardandos am Schlusse der Strophe, Melismen und Coloraturen, Vorschläge, Mordente, ja sogar Triller. Sie alle werden erst während des Vortrages nach Bedarf und Belieben improvisirt.

Nun ist die Untersuchung soweit gediehen, daß die Frage nach dem Ursprung und der Entwicklung des Volksliedes aufgeworfen werden darf. Das Volkslied ist jene lyrische Form, die dem intellektuellen Stande der großen Masse des Volkes entspricht. Bis zum 16. Jahrhundert bildete das ganze Volk eine ungebrochene Einheit, von dieser Zeit an scheidet sich der gebildete, gelehrte Stand von dem »Volke«. Noch im 16. Jahrhundert tanzt man bei Hofe zu Volksliedern; seither erscheint den gebildeten Ständen die Kunstmusik allein angemessen und das Volkslied bleibt auf die ungelehrten Kreise beschränkt. Das Volkslied ist zwar immer Schöpfung eines Einzelnen. Dieser Einzelne aber und sein Werk gehen, weil die von ihm ausgesprochenen Empfindungen nicht individuelle, subjektive, sondern

solche sind, die der gesammten Allgemeinstimmung und Empfindung des ganzen Volkes eigen, in der Allgemeinheit unter. Keltische Barden und germanische Sänger waren wohl die ersten dieser volksthümlichen Dichter, deren Werke durch mündliche Tradition sich fortpflanzen. Bis jetzt aber sind, wenngleich nur mehr verhältnißmäßig schwache Triebe der Fortentwicklung, lebendig. So lebte in der Bretagne noch im jetzigen Jahrhundert ein Weber, Namens Kérambrun, der durch die von ihm gedichteten Lieder berühmt war; so werden bis heute zu den alten Liedern noch immer neue Strophen hinzugedichtet. Auch die auf die freie schöpferische Thätigkeit des Augenblicks angewiesenen Improvisationen der Bretagne, die baskischen und provençalischen Serenaden, die corsischen *voceri* zeigen, daß die dichterische Kraft im Volke noch nicht erloschen ist. Freilich ergiebt sich daraus auch eine nach Zeit und Art sehr verschiedene Beweglichkeit des Volksliedes, die sich nicht nur in Veränderungen der Texte, sondern noch viel mehr in zahllosen Varianten der Melodie offenbart.

Die Gemeinsamkeit gewisser Typen des Volksliedes ließe auf gemeinsamen Ursprung noch vor der Trennung des arischen Urvolkes schließen. Eine Reconstruktion dieser Urvolkslieder ist natürlich wegen der vielen Wandlungen, die sie erlitten haben, unmöglich; doch lassen sich gewisse charakteristische Züge immer feststellen. Wenn man nun den ganz eigenthümlichen Charakter der bretagnischen Lieder betrachtet, so sollte man erwarten, daß sie als Zweige des gemeinsamen Stammes mit andern keltischen Liedern, mit wallisischen, schottischen, irischen Übereinstimmung zeigten; sie findet sich aber in weit geringerem Maaße als man erwartet. Es ist also das Volkslied autochthon, nicht anders woher eingewandert. Nach dem unterschiedenen Charakter der Volkslieder lassen sich, gemäß den drei Faktoren, die auf die Bildung der französischen Nationalität eingewirkt haben, auch drei entsprechende Entwicklungsstadien des französischen Volksliedes unterscheiden:

1. Die der keltischen Urbevölkerung entstammenden Lieder, die bretonischen Lieder und die *chansons à grand vent* mit kurzen noch ungegliederten melodischen Phrasen und eigenthümlicher Chromatik.

2. Die unter dem Einfluß des Römerthums, des Provinziallateins und der ersten christlichen Jahrhunderte entstandenen *mélodies romanes*, die in den Hymnen und Prosen des 9. Jahrhunderts ihre Spuren hinterlassen haben — auch im *tonus peregrinus* der kirchlichen Psalmodie will Tiersot Spuren volksthümlichen Einflusses erkennen — einförmig rhythmisirt, psalmodisch melodisirend, mit gleichlangen Verszeilen ohne Refrain: die Complainten und der größte Theil der narrativen Poesie.

3. Die nach Festsetzung der französischen Sprache entstandenen *chansons* und *romances*, die eigentlich charakteristischen französischen Volkslieder mit klarer, frischer Melodie und Rhythmisirung, mit durchbrechender Durtonalität, Strophen mit Refrains: anekdotische und Tanzlieder. Im 13. Jahrhundert steht diese Form schon fest; was Adam de la Halle im Jeu de Robin et Marion bietet, sind nicht seine Kompositionen, sondern ältere, von ihm aufgenommene Volkslieder.

Erst mit dem 17. Jahrhundert tritt das Volkslied in den Kreis der literarischen Beachtung; das ist aber schon die Zeit des Niederganges. Die schöpferische Kraft des Volkes ist erlahmt, es werden nur mehr unter dem Einflusse der Städte zu alten Melodien neue Texte gemacht, neue musikalische Formen entstehen nicht mehr; das Vaudeville, die letzte Entwicklungsstufe des Volksliedes, dringt aus den Städten auf das Land und damit ist die musikalische Entwicklung des Volksliedes abgeschlossen.

Der dritte Haupttheil des Werkes untersucht, welchen Einfluß das Volkslied

Melodie tritt im Sopran auf und damit hat der alte Kontrapunkt sein Ende erreicht.

Die letzte große Umwälzung erfährt die Musik durch die Oper. Schon die ältesten liturgischen Dramen, die Mysterien, weltliche Komödien, wie der *Jeu de Robin et de Marion* verwenden weltliche Lieder; auch in den dramatischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts werden, wo Gesang eintritt, nur Volkslieder verwendet; seit dem Auftreten Lully's aber, seit der Entwicklung der kunstmäßigen Opernmusik schwindet jede Spur des Volksliedes. Die zarten, gefälligen Melodien Rameaus üben einen gewissen Einfluß auf das Volkslied seiner Zeit aus, werden aber davon nicht beeinflußt; er knüpft nicht an die alten Überlieferungen an, er ist durchaus modern. Erst 1754 kommt in einer Oper Mondonvilles »*Daphnis et Alcimadoure*« eine wirkliche Volksmelodie, eine provençalische Pastourelle, zum ersten Male auf die Bühne und Rousseau ist es, der mit seinem graziösen Geiste den Ton des Volksliedes wiedergefunden hat. Gluck und seine ganze Schule verwenden das Volkslied nicht und erst die nationale Bewegung der Revolution übt ihren Einfluß auch auf das Theater aus.

Reichlicher fließt die Quelle des Volksliedes in der komischen Oper. Eigentlich ist der *Jeu de Robin et Marion* das älteste Werk dieser Gattung; auch die *Farces* des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten nur Volkslieder, und was sich seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts als komische Oper zu entwickeln beginnt, besteht seinem musikalischen Theile nach, fast ausschließlich aus Gesängen, die auf Timbres von Volksliedern gesungen werden; langsam nur wagen es die Zusammensteller dieser komischen Opern — Komponisten kann man noch nicht sagen — einzelne Stücke eigener Erfindung hinzuzufügen. Erst mit Monsigny und Philidor beginnen wirklich komponirte komische Opern; aber auch diese tragen dem Charakter des Volksliedes durch Anklänge an die alten volksthümlichen Tonarten Rechnung. Später werden dann die Opernarien selbst Timbres von Vaudevilles.

Es ist ein prächtiges Werk, welches uns hier dargeboten ist. Man muß nicht nur den eisernen Fleiß und die staunenswerthe Belesenheit bewundern, mit welcher dem Verfasser das ungeheuere Material aller Zeiten zur Verfügung steht, und welches er mit Sicherheit beherrscht; doppelt erfreulich ist es auch zu sehen, daß der Verfasser, obwohl Franzose, von jeder nationalen Engherzigkeit frei und mit den Werken deutscher Kunst nicht nur vollständig vertraut ist, sondern ihnen auch die gebührende Werthschätzung zu Theil werden läßt.

Der größte Vorzug des Buches liegt indessen noch wo anders. Es ist die konsequente Methodik der Untersuchung, die in streng genetischer Weise die historische Entwicklung darlegt. Dadurch gewinnen die neuen und überraschenden Resultate über den Zusammenhang der Stilverschiedenheit des Volksliedes mit ethnischen Verschiedenheiten, über den Ursprung des Volksliedes einen hohen Grad von Glaubwürdigkeit. Es giebt nicht viel musikhistorische Werke, die mit einem gleichen Grade von historischem Sinn geschrieben sind. Möge das deutsche Volkslied bald gleicher Untersuchungen durch einen gleich gewissenhaften, geschulten und zuverlässigen Geschichtschreiber theilhaftig werden.

Kremsier. **Oswald Koller.**

Herbert Spencer, The origin of Music. Mind, Okt. 1890. S. 449—468.

Spencer bekämpft zuerst die Darwin'sche Lehre vom Ursprung der Musik aus der Liebeswerbung der Thiere. Vögel singen auch bei anderen Gelegenheiten und aus anderen Motiven. Singen und Liebeswerbung stehen nicht im Kausalverhältniß, sondern sind Wirkungen einer gemeinsamen Ursache, des Überschusses

an Lebenskraft. Die den Menschen zunächststehenden höheren Thiere singen nicht. Unter den Liedern der Wilden finden sich verhältnißmäßig wenig Liebeslieder und keines, welches auf den Zweck der Liebeswerbung von Seiten des Mannes zu deuten wäre. Die Gründe scheinen mir im Ganzen treffend, aber nicht ganz neu. Sodann vertheidigt Sp. seine eigene bekannte (übrigens auch keineswegs originale) Theorie, den Ursprung des Singens aus erregtem Sprechen, gegen Gurney, dem er ungenügende Kenntniß der allgemeinen Entwickelungsgesetze vorwirft. Dafür verstand sich aber Gurney besser auf die Musik. Sp. ignorirt immer noch den Hauptpunkt, daß Musik im engeren Sinne auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Töne gegründet ist. Bei allen Ähnlichkeiten und Wechselwirkungen zwischen Singen und Sprechen bildet dieser Umstand eine scharfe Grenze. Dann geht Sp. auf die Gründe des musikalischen Vergnügens näher ein und findet selbst, daß wesentliche Züge der entwickelten Musik aus seiner Hypothese nicht ableitbar sind. Was er hier vorbringt, hätte er bei Sully (Sensation und Intuition) viel besser durchgeführt finden können. Natürlich kennt er um so weniger meine ausführliche Studie über ihn selbst, Darwin, Sully und Gurney[1]. Er schließt mit Citaten begeisterter Schilderungen der Zigeunermusik, welche, wie er meint, jedes weitere Argument für seine Theorie überflüssig machen. »*The origin of music as the developed language of emotion seems to be no longer an inference but simply a description of the fact.*« Welcher Schnitzer! *Language of emotion* und *emotional language* ist doch zweierlei. Für die alte Trivialität, daß die Musik Sprache des Gefühls ist, bedurfte es keiner seitenlangen Citate aus Reisewerken; etwas anderes wird aber wirklich nicht dadurch bewiesen.

München. **C. Stumpf.**[2]

---

[1] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885, S. 261—349.

[2] Aus der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Herausgeben von H. Ebbinghaus und A. König. Hamburg und Leipzig, Leopold Voss. 1890.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler.

Von

Max Seiffert.

Die Entwickelung der deutschen Orgelmusik im 17. Jahrh. vollzog sich in drei Schulen: der süd-, mittel- und norddeutschen. Diese äußerliche Eintheilung findet ihre Berechtigung darin, daß jene, verschiedenen, nichtdeutschen Einflüssen nachgebend, in sich besondere Eigenthümlichkeiten der Spieltechnik, der Formen und des Stils ausbildeten, welche als charakteristische Merkmale der einzelnen Schulen bestehen blieben. Dabei strebte aber jede Richtung nicht in starrer Abgeschlossenheit gegen die anderen ihren Zielen nach, sondern stand vielmehr mit ihnen in regem Verkehr. Wo immer große Meister des Orgelspiels auftraten, welche ihrer Kunst einen besonderen Aufschwung gaben, dahin strömten von allen Seiten Schüler herbei. Sie trugen die neuen Errungenschaften in die Heimath zurück und förderten ihrerseits wieder neue, fruchtbare Ideen zur Reife. Fast gleichmäßig, oder nur um eine Wellenhöhe differierend stieg so das Niveau der verschiedenen Kunstrichtungen, bis sie endlich im 18. Jahrh. den Gipfel erreichten, auf welchem sie Joh. Seb. Bach mit umfassendem Blick zur höchsten künstlerischen Potenz vereinigte.

Von der Aufgabe nun, deren Erfüllung die Musikgeschichte zu verlangen hat, nämlich jene Strömungen in ihrem ganzen Verlaufe zu verfolgen, das dichte, oft bunte Gewebe von Beziehungen aufzudecken und die mannigfachen Verkettungen in die einzelnen Bestandtheile aufzulösen — davon ist bis jetzt nur ein Theil geleistet. Es fehlt vor allem noch das Wichtigste, die Grundlage. Wegen der Unzugänglichkeit der Quellen besitzen wir noch keine zusammenhängende Darstellung der Anfänge und der weiteren Entwickelung des italienischen Orgelspiels, welches von jeher auf die süddeutsche Richtung einen bedeutenden Einfluß ausübte. In derselben Lage

befinden wir uns der englischen Virginalmusik gegenüber, deren ganze Technik von den Niederländern acceptiert und nach Norddeutschland weitergeleitet wurde. Als eine Folge dieses Mangels ist es anzusehen, daß eine jenen Beziehungen nachgehende Betrachtung der deutschen Orgelschulen noch nicht angestellt wurde. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit will es nun versuchen, die norddeutsche Orgelschule, und zwar zunächst die erste Periode derselben, welche durch den Niederländer J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler repräsentirt wird, von dem gegebenen Standpunkt aus eingehender zu prüfen.

Die Lücke, welche in unserer Kenntniß über die Beziehungen zwischen England und den Niederlanden auf dem Gebiete der Orgelmusik besteht, muß hierbei freilich offen bleiben; sie wird nur durch eine besondere, gründliche Arbeit ausgefüllt werden können. Daß jener Zusammenhang aber in der That bestanden hat, werden wir im Verlaufe der Arbeit an der Übereinstimmung gewisser musikalischer Formen erkennen. Die dadurch bedingte gemeinsame äußere Technik hat nun einige Eigenthümlichkeiten der Notation als praktische Konsequenzen nach sich gezogen, die uns ebenfalls auf jene Verbindung hinweisen. Die auffallendsten Erscheinungen sind etwa folgende:

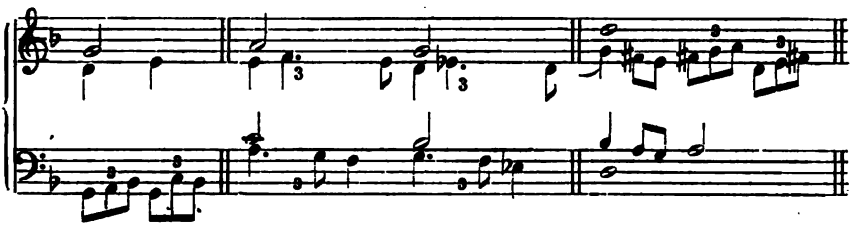
1. Die englischen Virginalstücke sind auf zwei Systemen zu je 6 Linien notiert. Die Niederländer nehmen nach Belieben 6 oder 5 Linien. J. A. Reincken, der Hamburger Organist, bedient sich in seiner Bearbeitung von Sweelinck's Lehrbuch[1] beim Abschnitt »Von den *dissonantien*« zweimal eines Systems mit 6 Linien. In Mitteldeutschland waren die 6 Linien, weil sie die Übersicht erschwerten, nicht recht heimisch. Der Hallenser S. Scheidt erklärt:[2] »Das in dieser Tabulatur ein jeder Stim nur mit Fünff vnd nit mit sechs Linien auff Engel- vnd Niederländische Manier adornieret, ist der Ehrliebenden Deutschen Organisten halben, weil ich auch ein Deutscher, geschehen, welche denn mehrentheil sich auff die Niederländische art entweder gahr nicht, oder aber nicht recht gründtlich verstehen, in deren sechs Linien auff die rechte, vnd sechs auff die lincke Handt gerichtet, bißweilen auch die Parteyen so wunderbarlich vnter einander springen, das manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken, vnd welches Dißcant, Alt, Tenor oder Baß sey, wissen kan.«

2. Ein Überrest aus der Mensuralnotation ist der Gebrauch ge-

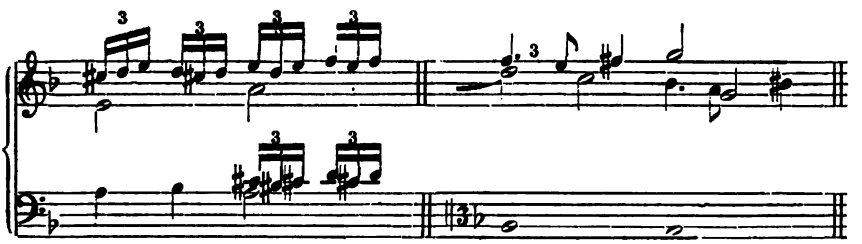
[1] Vgl. Abschnitt 1.

[2] Tabul. Nova, Hamburg 1624, I, Vorrede »An die Organisten.«

füllter Noten beim Eintritt dreizeitiger Messung, sowie eine eigenthümliche Auffassung der Triole. Die Engländer und Niederländer schreiben eine dreizeitige minima als 𝅗𝅥. oder 𝅗𝅥 ♩ u. s. w. Die Auffassung der Triole schwankt zwischen mittelalterlicher und moderner Anschauung hin und her. Bald werden drei Noten der nächst niederen Gattung unter Entziehung von je $^1/_{12}$ ihres Werthes:



bald drei Noten der um zwei Grade tieferen Gattung unter Hinzufügung von je $^1/_{24}$ ihres Werthes zu Triolen zusammengesetzt:



Der letzteren Auffassung folgt noch D. Buxtehude und Joh. Seb. Bach.[1] Die geschwärzten Noten werden in Vokalkompositionen in obigem Sinne von Joh. Stobæus und Joh. Eccard, ebenfalls norddeutschen Meistern, noch angewendet.[2]

3. An die Mensuralnotation erinnert die Schreibung der Synkopen. Die Engländer, Niederländer, häufig auch die deutschen Orgeltabulaturen, sowie Scheidt in seinen beiden Orgelwerken zerspalten nicht Noten, deren Geltung aus einem Takt in den andern reicht, durch den Taktstrich in seine einzelnen Theile, sondern schreiben am Schluß des ersten Taktes den vollen Werth der Note. S. Scheidt sagt darüber:[3] »Was im Ersten vnd andern Parte dieser Tabulatur wegen der Puncten vnd Syncopationen erjnnert, wird

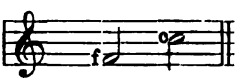
[1] Dietrich Buxtehudes Orgelkompositionen, hrsg. von Ph. Spitta, I S. X.

[2] C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, I Leipzig 1843, Beispiele S. 144 f.; II Leipzig 1845, Beispiele S. 32 ff.

[3] Tabul. Nova, 1624. III, Vorrede »An den Musicverständigen Leser.«

der . . Leser auch in diesem dritten Theil zu observiren wissen: Dann ich mit wissen vnd willen solchs also gesetzt, zum Theil wegen der Drucker, zum Theil auch, das ein jeder verständiger Organist baldt sehen vnd mercken wirdt, (so er anderst der Welschen Partitur berichtet) das solcher Punct oder Rest in der Syncopation in das nachfolgende vnd nit vorhergehende Tempus gehört. Weil dann das gantze Werck den ehrliebenden deutschen Organisten, so sich gemeiniglich der Buchstaben Tabulatur gebrauchen, vnd nicht gewehnet, solche Puncten oder Syncopationes zu theilen, zu Dienst angefangen.«

4. An Versetzungszeichen gebrauchen die Engländer, Niederländer und Scheidt ♯ und ♭. Die Anwendung dieser Zeichen ist eine sehr einfache: sie gelten nur für die Note, vor welcher sie stehen; für die folgende noch gleichzeitig, wenn diese in derselben Lage und Stimme erscheint wie die erste Note und beide durch Pausen oder Taktstriche nicht von einander getrennt sind. Sollen chromatische Erhöhungen oder die allgemeine Vorzeichnung beseitigt werden, so hebt ♯ die Bedeutung von ♭ und ♭ die von ♯ auf. Daneben kennen die Niederländer noch zwei Arten von Widerrufungszeichen: sie schreiben entweder den Tonbuchstaben vor die Note:



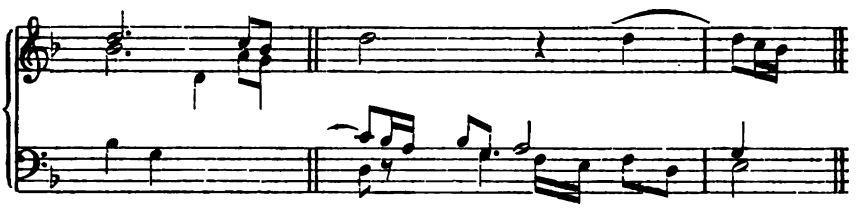
oder sie bedienen sich des Zeichens ×, welches sowohl ♯ als ♭ widerruft. Die Einführung des ♮ scheint von Italien aus erfolgt zu sein. Die subtile Unterscheidung der Wirkung des ♮ und ♯ bei den Italienern und den von ihnen beeinflußten Süddeutschen[1] findet sich in den norddeutschen Orgelwerken nicht.

5. Die Verzierung mit oberem Hülfston bezeichnen die Engländer durch zwei kleine dicht am Notenkopf quer durch die Cauda gezogene Striche: . Dasselbe thun die Niederländer, nur rücken sie die Striche mehr über oder unter das Liniensystem. In den deutschen Orgeltabulaturen stehen die Striche vertikal über dem Tonbuchstaben: ‖. J. A. Reincken giebt nach der Vorrede zu seinem »*Hortus Musicus*«[2] folgende »*Admonitio. Si quis forte ignoraverit, quidnam simplex* × *sibi velit, is sciat tremul. significare, qui inferne tonum feriat: quemadmodum hae duae* ‖ *tremul. notant, qui superne tonum contingit.*«

[1] Vgl. H. Schütz, Gesamtausgabe von Ph. Spitta, I S. IX; Christ. Demant, Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1890. S. 515 von R. Kade.

[2] Als Publikation der »*Maatschappij*« neu ediert von J. C. M. van Riemsdijk, 1886.

6. Bei den Engländern und Niederländern führt die Gewöhnung, bei einem Zusammentreffen zweier Stimmen in einem Ton die schriftliche Fixierung durch doppelte Streichung der gemeinsamen Note zu erleichtern, zu folgenden Gebilden:



7. Die Engländer und Niederländer bezeichnen eine Bindung durch einen einfachen Strich: —, welcher der ersten der beiden gebundenen Noten ziemlich nahe steht. Auch die deutschen Orgeltabulaturen ersparen sich oft auf dieselbe Weise den Bindebogen.

Daß sich nun die deutsche Orgelmusik überhaupt dem niederländischen Einfluß zu Anfang des 17. Jahrh. so ganz hingeben konnte, findet seine Erklärung in dem damaligen, eigenthümlichen Zustande derselben. Nachdem sie in etwa hundertjähriger Entwickelung durch Männer, wie K. Paumann, A. Schlick, P. Hofheimer und H. Buchner, auf eine ziemlich hohe Stufe der Ausbildung gebracht war, machte sich eine in ihren Ansätzen schon früher bemerkte Strömung um 1550 mit elementarer Gewalt geltend, welche, wie man gewöhnlich annimmt, alle Errungenschaften der vergangenen Kunstblüthezeit in ihren Wellen begrub: die Periode der Koloristen hub an. Es ist wahr, daß diese mit ihrem Schaffen an die schon einmal gewonnene Höhe nicht heranreichen, aber man thut doch Unrecht daran, diese Periode als eine Zeit des völligen Verfalls und Niedergangs der deutschen Orgelkunst anzusehen. Denn wenn sie es wäre, wie sollte man sich dann das plötzliche und stetige Aufblühen der Orgelkunst vom Anfang des 17. Jahrh. an erklären? Die fünf deutschen Schüler Sweelincks, selbst wenn sie gemeinsam in den Hauptstädten Norddeutschlands ihre Hand ans Werk legten, wären doch nicht imstande gewesen, einer fremden Kunstpraxis zu einem so durchschlagenden Erfolge zu verhelfen, wie es durch diese Männer geschah, wenn ihnen nicht gewisse gleichartige Bestrebungen entgegenkamen, welche schon vorher den Boden gelockert und empfänglich gemacht hatten. Und daß diese Bestrebungen eben gerade von den Koloristen ausgingen, darf man ihnen nicht vergessen. In mehrfacher Hinsicht haben sie die deutsche Orgelkunst gefördert. So sicher auch die älteren Meister die Art der technischen Behandlung der Orgel durch

Trennung der beiden Manuale und Verselbständigung des Pedals klar vorgezeichnet und eine Reihe von musikalischen Formen ausgeprägt hatten,[1] so fehlte ihnen doch noch etwas Wesentliches, ein selbständiger Orgelstil. Ihre Schreibart schloß sich dem Wesen der vokalen Polophonie an. Davon sich zu befreien war das Ziel der Koloristen. Sie zerstörten den durch die Mensur genau geregelten Fluß der Stimmen, indem sie die Melodien mit Koloraturen behängten und längere Töne in mehrere kleinere zerschlugen. Dies Verfahren zwang aber dazu, nur im Großen und Ganzen der Folge von Zusammenklängen, wie sie die zu kolorierende Vorlage bot, gerecht zu werden, ohne Rücksicht darauf, ob die einzelnen Töne der Zusammenklänge in jedem Falle auch durch eine kontrapunktisch regelrechte Stimmenführung erreicht wurden. In Wegfall kamen ferner die für die Treffsicherheit beim Gesange existenzberechtigten Gesetze der Melodiefortschreitung; denn die Orgel konnte nichtdiatonische, chromatische Töne und verminderte oder übermäßige Intervalle bequem intonieren. Dadurch wurden gleichzeitig die Grundvesten der Kirchentonarten stark erschüttert. Von großer Tragweite war zweitens die Hinüberleitung weltlicher Elemente in die bisher nur kirchliche Kunst des Orgelspiels. Die Tabulaturen der Koloristen sind nicht mehr für die Orgel allein, sondern auch für die übrigen beweglicheren Tasteninstrumente mitbestimmt. Die spezielle Orgeltechnik wurde so durch eine Fülle für sie neuer Ausdrucksmittel bereichert. Auch das Formengebiet erweiterte sich; neben kirchlichen wurden weltliche Gesänge koloriert, deutsche, französische, italienische Lieder und Tänze, in welchen sich eine Reihe von Formenkeimen befanden, die später zur Ausbildung gelangten. Die Orgelmusik der Koloristenperiode befindet sich also in einem ähnlichen Werdeprozeß, wie die gleichzeitige kirchliche Vokalmusik. Beide öffnen ihre Pforten der weltlichen Partnerin und lassen sich von ihr durchdringen. Aber während die vokale Kunst sich erst mit dem Ende des 17. Jahrh. in eine weltliche und kirchliche sonderte und letztere dann erst die ihr anhaftenden weltlichen Elemente entweder umprägte oder ausschied, geschah dies in der Orgelmusik bereits im Anfang des 17. Jahrh. Als der Orgel die Begleitung des Chorals anvertraut wurde, erhielt sie zugleich damit den festen Kern, um den herum die bisher gewonnenen, aber wesenlos gebliebenen Formengebilde sich zu ausgeprägten Gestaltungen krystallisieren konnten. Nun begann die Orgelkunst sich auf sich selbst zu besinnen; sie schied die nicht

[1] Vgl. Karl Paesler, Fundamentbuch von Hans Buchner, Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1889. S. 84 ff.

umgeformten weltlichen Elemente aus und durchdrang nach allen Seiten hin wieder ihre kirchliche Bestimmung. Die Klaviermusik andererseits, welche bisher auf die Orgel immer eine gewisse Rücksicht zu nehmen hatte, ging, frei geworden, nun unbekümmert ihre eigenen Wege.

Um die Wende des 16. Jahrh. machten sich in Deutschland von zwei Seiten her Einflüsse geltend, welche jene Errungenschaften der Koloristen höheren Kunstidealen dienstbar machten und auf den durch sie eingeschlagenen Entwickelungsgang belebend und fördernd einwirkten. Die Kunst der Venetianer A. Willaert, Cl. Merulo und der beiden Gabrieli wurde vorbildlich für die Süddeutschen H. L. Hassler, Ch. Erbach, U. Steigleder u. a., sowie für den Niederländer Sweelinck, dessen Schüler sich über Norddeutschland verbreiteten; es entstand die süd- und norddeutsche Schule, deren Gegensätze eine mitteldeutsche ausglich. Den Samen spendeten fremde Länder; daß er aber auf fruchtbaren Boden fiel, haben wir der redlichen Arbeit der deutschen Koloristen zu danken.

1.

Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam. (1562—1621).

Die holländische „Maatschappij tot bevordering der toonkunst" hat es sich seit einer Reihe von Jahren in dankenswerther Weise angelegen sein lassen, das Studium der Geschichte niederländischer Tonkunst durch Quellenforschungen zu fördern. Eines ihrer ersten Ziele war es, die Lebensumstände Sweelincks, ihres berühmten Landsmannes, nach allen Seiten hin zu ergründen und seine Kompositionen durch Neudrucke der Gegenwart zugänglich zu machen.[1] Zu einer umfassenden kunsthistorischen Würdigung seiner Werke ist es indessen noch nicht gekommen. Im folgenden wollen wir es nun versuchen, Sweelincks künstlerische Individualität als Orgelmeister, der er ja in erster Linie war, zu betrachten und sodann bis ins Einzelne hinein die Anregungen nachzuweisen, welche die norddeutsche Orgelkunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. ihm verdankt. Für diesen Zweck wird es wichtig sein, auch auf die Lebensgeschichte der in Betracht kommenden Meister einzugehen. Wo der Verfasser in dieser

[1] J. P. S., *Regina Coeli*, hrsg. von H. A. Viotta, 1869, Einleitung von F. H. L. Tiedeman; *Zeven Orgelstukken*, hrsg. von R. Eitner, 1870; *Drie Madrigalen van C. Schuijt, twee chansons van J. P. S.*, hrsg. von R. Eitner, 1873; *Acht zes-stemmige psalmen*, hrsg. von R. Eitner, gründliche bio- und bibliographische Einleitung von F. H. L. Tiedeman, 1876; *Zes vier-stemmige Psalmen*, hrsg. von R. Eitner, 1883.

Hinsicht nichts Neues bieten konnte, hat er sich darauf beschränkt, die bisherigen Forschungen kurz zusammenzufassen. Wo ihm dagegen noch nicht verwerthetes Urkundenmaterial zur Verfügung stand, da ist auch dem biographischen Theil ein größerer Raum vergönnt worden.

Jan Pieters Sweelinck wurde in der Zeit zwischen dem 28. April und 16. Oktober des Jahres 1562 zu Amsterdam geboren als Sohn des an der dortigen Alten Kirche bestellten Organisten Pieter Sweelinck. Die erste musikalische Ausbildung erhielt der Knabe bei seinem Vater, der ein nicht unbedeutender Musiker gewesen sein soll, die wissenschaftliche bei dem Pfarrer der Alten Kirche. Im Jahre 1573 starb der Vater; was mit dem 11jährigen Knaben und seinen anderen Geschwistern, deren er noch einige hatte, jetzt geschah, erfahren wir nicht. Vermuthlich wird er fleißig seine musikalischen Studien fortgesetzt haben und so zu einer gewissen technischen Sicherheit auf seinem Instrumente gelangt sein, welche ihn dann veranlaßte, behufs weiterer Ausbildung sich nach Italien zu begeben. Den äußeren Anstoß dazu scheint ein politisches Ereigniß gegeben zu haben. . Am 26. Mai 1578 wurde die römisch-gesinnte Regierung aus Amsterdam verjagt; die Klöster wurden geplündert und die Hofkirchen von den Reformierten in Besitz genommen. Diese Vorgänge mögen bei Sweelinck oder bei denjenigen Personen, welche seine Erziehung zu überwachen hatten, den Plan einer Studienreise zum schnellen Entschluß haben reifen lassen. Viel früher wenigstens wird Sweelinck nicht nach Italien gereist sein, und auch nicht viel später. Da er 1580 bereits wieder in seiner Heimath war und die Studienzeit, wie damals üblich, etwa zwei Jahre dauerte, da ferner die Reise nicht in ein zu jugendliches Alter verlegt werden darf, so müssen wir das Jahr 1578 als das Jahr seiner Abreise nach Italien annehmen. Daß der 16jährige Jüngling gerade Venedig als den Ort aufsuchte, wo er seinem künstlerischen Können den letzten Schliff geben wollte, muß man für die Beurtheilung seiner späteren Wirksamkeit wohl beachten. In dieser reichen, Kunst liebenden und pflegenden Stadt wirkte der große epochemachende Theoretiker G. Zarlino, Schüler A. Willaerts und seit 1564 Nachfolger Cipriano de Rore's als Kapellmeister an S. Marco. Zarlino, welcher mit der an niederländischen Mustern gebildeten Kunstfertigkeit eine scharfe Beobachtung und umfassende Bildung vereinigte, wurde der specielle Lehrer des jungen Sweelinck. Als Organist an der ersten Orgel zu S. Marco wirkte seit 1557 Cl. Merulo, der Meister der Toccata; Organist an der zweiten Orgel war seit 1566 A. Gabrieli. Dessen Neffe, Gio. Gabrieli, hatte bereits als 18jähriger Jüngling 1575 eine Madrigal-

sammlung erscheinen lassen. Beide, Oheim und Neffe, waren eifrige Pfleger verschiedener instrumentaler Formen. Daß Sweelinck mit dem nur um 5 Jahre älteren Gio. Gabrieli in direkte Berührung gekommen ist, dürfen wir wohl ebenso gut annehmen, wie wir es von H. L. Hassler, welcher 1584 nach Venedig kam, wissen. Die Überlieferung meldet, Sweelinck sei nach Venedig gegangen, um bei Zarlino die Komposition zu studieren. Schwerlich aber war dies allein der Grund. Oder wenn er es war, so ließ doch Sweelinck gewiß nicht die Gelegenheit unbenutzt vorübergehen, sich unter Anleitung der ersten Meister in der Orgelkunst weiter auszubilden. Dies darf man schon daraus schließen, daß er nach seiner Rückkehr 1580 die inzwischen seit dem Tode seines Vaters von verschiedenen Organisten verwaltete Stelle sofort erhielt. Die Kirchenvorsteher mußten doch wohl die Erwartung hegen dürfen, daß der 18jährige Künstler im Stande sei, jenen wichtigen Posten ganz auszufüllen.

Von 1580 an bis an sein Lebensende wirkte Sweelinck in Amsterdam. Er hatte sein gutes Auskommen, welches ihm gestattete, sich im Mai 1590 zu verheirathen. Die in dieser Ehe geborenen Kinder waren gleichfalls musikalisch begabt. Der Ruf seiner großen Kunstfertigkeit verbreitete sich bald durch die Niederlande und über ihre Grenzen hinaus. Es muß hier gleich bemerkt werden, daß die vorliegende Arbeit sich nicht auf Sweelincks Beziehungen zu seinen zeitgenössischen Landsleuten einlassen wird. Diese Aufgabe fällt in den Bereich derjenigen Untersuchung, welche sich mit den Beziehungen der englischen Virginalmusik zu den Niederländern befaßt. Es kommt hier nur darauf an, den Einfluß der Virginalmusik durch Sweelincks Vermittelung auf die norddeutsche Orgelkunst nachzuweisen. In England waren seine Instrumentalkompositionen wohl geachtet; einige derselben wurden für werth befunden, in das Virginalbuch der Königin Elisabeth aufgenommen zu werden.[1] Mit dem berühmten englischen Virtuosen Dr. John Bull scheint Sweelinck in engerem Verkehr gestanden zu haben. Er nahm einen Kanon desselben in seine Kontrapunktlehre[2] auf; und als Sweelinck am 16. Oktober 1621 gestorben war, komponierte Dr. Bull bald darauf, am 15. Dezember, eine »*fantazia op de fuga van Mr. Jan pietersn.*« Dieses Zusammentreffen ist zu auffällig, um als zufällig gelten zu können. Man darf wohl annehmen, daß Dr. Bull auf einer seiner vielen Kunstreisen auch Amsterdam berührt hat; seit 1613 war er übrigens als Organist in Brüssel angestellt. Von deutschen Schülern kamen zu Sweelinck:

[1] Vgl. unten S. 155.
[2] Vgl. unten S. 179ff.

S. Scheidt aus Halle, M. Schildt aus Hannover, H. Scheidemann und J. Praetorius aus Hamburg und P. Siefert aus Danzig. Der Verkehr zwischen dem Lehrer und seinen Schülern scheint ein herzlicher gewesen zu sein; er dauerte noch fort, als diese wieder in ihre Heimath zurückgekehrt waren. Zwei Liedbearbeitungen[1] sind von Sweelinck und Scheidt gemeinsam komponiert; daraus hat man geschlossen, daß Scheidt Sweelincks Lieblingsschüler gewesen sei. Zur Hochzeitsfeier des J. Praetorius verfertigte Sweelinck 1608 ein »*Canticum nuptiale*«;[2] zu Ehren H. Scheidemanns schrieb er einen Kanon: »*Ter eeren des vromen Jongkmans Henderich Scheytman, van Hamborgh, is dit geschreven bij mij Jan P. Swelinck, organist tot Amsterdam, op den 12den Novemb. 1614.*«[3] Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt mehrere Vokalkompositionen Sweelincks. Nach Preußen hin bestanden ebenfalls Beziehungen; in den Stadtbibliotheken zu Königsberg und Danzig sind auch mehrere Kompositionen zu finden. Für den Königsberger Kantor Joh. Stobaeus schrieb Sweelinck ein »*Canticum in honorem nuptiarum*«, 10. Juli 1617.[4] Stobaeus brachte diese Komposition mit einem andern Text 1638 in Danzig noch einmal zum Druck.[5]

Wir besitzen von Sweelinck zwei Bildnisse. Das eine,[6] mit der Umschrift versehen: »*Etatis 44. ao. 1606. M. JO. PET. SWEL. AMS. OR.*« zeigt uns ein schönes männliches Gesicht, aus dessen Zügen Ernst, aber auch Wohlwollen und Güte spricht. Das zweite, ein Holzschnitt aus dem Jahre 1624, ist mehrfach abgedruckt.[7] In der Unterschrift wird Sweelinck genannt: »Musicus et Organista toto orbe celeberrimus. Vir singulari modestia ac pietate, cum in vita, tum in morte omnibus suspiciendus.« Charakteristisch genug für Sweelincks Ansehen außerhalb Hollands sind einige Distichen, welche Plemp auf das zweite Bild verfertigte:

»*Joannes Petrus Swelingius Amsterodamus,*
Qui fuit organica Pallas in arte minor.
Cujus fama Italos tetigit salsosque Britannos,
Quique, Orlande, tuis notus erat Bavaris.
Omnibus ex terris peregrinas traxerat aures . . .«

[1] Vgl. unten S. 172. Möglicherweise rührt aber diese Zusammenstellung nur vom Schreiber her, der nach eigenem Geschmack auswählte.

[2] Exempl. auf der Hamburg. Stadtbibl.

[3] desgl.

[4] Exempl. auf der Königsberg. Stadtbibl.

[5] desgl.

[6] Original auf der Großherzogl. Biblioth. zu Darmstadt; eine photographische Abbildung desselben steht vor den »*Acht zes-stemmigen Psalmen,*« 1876.

[7] Vgl. *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleitung S. 38 ff.

Daß Plemp zu diesem Lobe wohl berechtigt war, ist, was England betrifft, oben angedeutet worden. Bei der Besprechung von Sweelincks Kompositionen werden wir auf seine Beziehungen zu der mit Frescobaldi anhebenden neuen italienischen Kunstblüthe sowie zu dem südwestlichen Deutschland zu sprechen kommen. —

Nach diesen historischen Bemerkungen wenden wir uns zur kunstgeschichtlichen Würdigung Sweelincks. Wir betrachten ihn zuerst als Orgelkomponisten und Virtuosen, sodann als Theoretiker und Lehrmeister.

Die Quellen für unsere Kenntniß der Klavier- und Orgelkompositionen Sweelincks sind folgende:

1. Mscr. fol., Bibliothek des grauen Klosters in Berlin: 3 Fantasien (2 davon »auf die manier eines Echo«), 5 Toccaten, 3 Liedbearbeitungen. Eine Auswahl hieraus veröffentlichte R. Eitner.[1]

2. Mscr. fol. 191, Kgl. Bibliothek, Berlin: 1 Fantasie, 1 Choral-, 1 Liedbearbeitung.[2]

3. Mscr. fol. 888, Universitätsbibliothek Lüttich: 1 Echo.[3]

4. Virginalbuch der Königin Elisabeth, Cambridge: 2 Fantasieen, 1 Toccata, 1 Choralbearbeitung.

5. Mscr. der Bibliothek von Christ. Church, Oxford: 1 Fantasie.[4]

---

[1] *Zeven Orgelstukken*, 1870 (auch bei N. Simrock, Berlin, erschienen). Bis zu welchem Grade diese Ausgabe maßgebend ist, hat bereits H. Bellermann nachgewiesen; vgl. A. M. Ztg. 1870. S. 410 ff. Folgendes ist noch hinzuzufügen. Die anonyme Liedbearbeitung »*Unter der linden grüne*« ist identisch mit Sweelincks »*Allemande*« im Mscr. 191. Über Scheidts Antheil an den von ihm und Sweelinck gemeinsam angefertigten Liedbearbeitungen hätte die *Tabulat. Nova*, Hamburg 1624, Aufschluß geben können; die Scheidt'schen Variationen sind dort wiedergedruckt. Die anonyme »*cantio Belgica*« steht *Tab. Nov.* I. 7. Die »*Toccata S. S.*« steht nicht in der *Tab. Nov.*, ist also eine bisher unbekannte Komposition Scheidts; ebenso die »*Paduana Hispania*.«

[2] Vgl. darüber C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, II S. 107 ff; Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, I S. 49. Folgendes als Ergänzung: Den Inhalt schrieb eine erste Hand, von Fol. 1—60 v; der Rest sowie einige ergänzende Stücke und Bemerkungen gehören einer zweiten Hand an. Der zweite Schreiber schrieb um 1625 und fertigte auch ein Register über das Ganze an, wo er Pietro Cornet »*mio maestro*« nennt, dessen Schüler er also war. Der erste Schreiber, welcher anscheinend ein Süddeutscher war (»*Toccada*«! Erbachs und Gabrielis Stücke hat er zumeist geschrieben) schrieb also zu Anfang der 20er Jahre.

[3] Vgl. Ritter, a. a. O. S. 48 f. Mir ist diese Hdschr. nicht zu Gesicht gekommen.

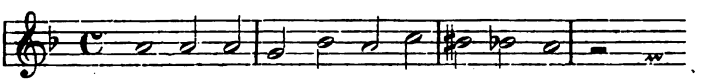
[4] Sie ist der letzte Abschnitt der im Virginalbuch enthaltenen Fantasie über das Hexachord.

6. Mscr. 23, 623, British Museum, London: »*Fantazia op de fuga van Mr. Jan pietersn faecit Doctor Bull. 1621. 15. Decemb.*«[1]

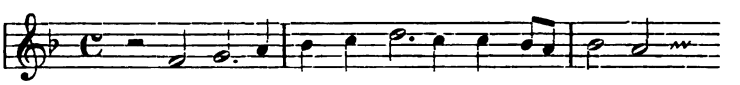
Wir besitzen also von Sweelinck 7 Fantasieen, 6 Toccaten, 2 Choralbearbeitungen und 3 Liedbearbeitungen — insgesamt 18 vollständige Stücke. Dazu kommt noch eine Reihe von Kanons, über deren selbständige Stellung und Verwendung im zweiten Theil unserer Betrachtung das Nähere angegeben werden wird.

Von den 7 Fantasieen fehlt dreien in der Überschrift jeglicher Zusatz; sie sind fugenartig gebaut, wie man leicht erkennt. Drei sind »auff die manier eines Echo«, die letzte bearbeitet das Hexachord. Um zunächst die den drei ersten Fantasieen zu Grunde liegende Kompositionsform zu erläutern, betrachten wir eine derselben genauer.

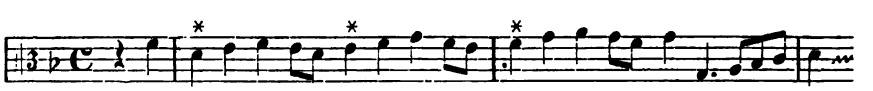
Die »*Fantasia à 4. M. P. S.*«,[2] in der phrygisch-transponierten Kirchentonart (*A* ♭) stehend, beginnt mit dem von der obersten Stimme allein vorgetragenen Thema:



Bei der Schlußnote tritt die zweitoberste Stimme in der Unterquinte mit dem Thema ein, wozu die Oberstimme nach einer halben Pause eine sehr ausdrucksvolle und bestimmt geführte Gegenmelodie vorträgt:



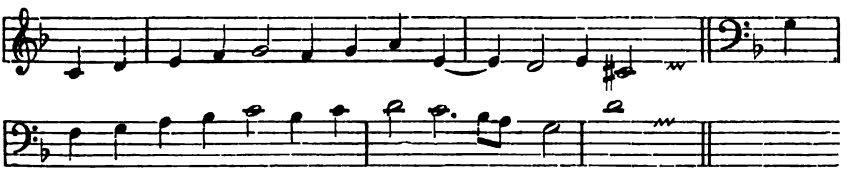
Diese erscheint als ständige Begleiterin des Themas die ganze erste Durchführung hindurch. Nach einer äolischen Kadenz folgt die zweite Durchführung, in welcher sich aber eine neue, sequenzenmäßig gebildete Gegenmelodie:



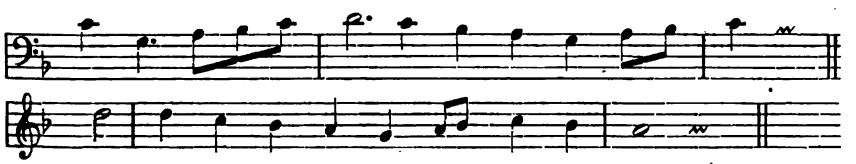
[1] Die »*Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*,« welche im Besitz einer Kopie dieser drei englischen Handschriften ist, hat mir durch die gütige Vermittelung des Herrn J. C. M. van Riemsdijk die Benutzung derselben hier an Ort und Stelle ermöglicht und mich dadurch zu Dank verpflichtet.

[2] Mscr. Fol. 191, Berlin, Fol. 74 v. Die »*Vereeniging*« besitzt eine von Eitners Hand sauber angefertigte Kopie der in dieser Hdschr. befindlichen Stücke Sweelincks. Weil der Titel der Fantasie unter der ersten Zeile steht, so setzt Eitners Kopie gleich mit der zweiten Zeile ein. Diese hebt aber mit einem Sextakkord an; Eitner sieht sich also genöthigt, den vermeintlich fehlenden Anfang zu konjicieren. Daß die erste Zeile den richtigen Anfang bietet, hat er wohl übersehen. Vgl. die Notenbeilagen.

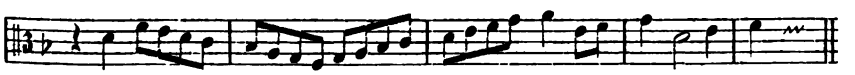
mit dem Thema verbindet. An den mit * bezeichneten Stellen erlaubt sich Sweelinck eine kleine rhythmische Veränderung: er verkürzt die zweite Viertel- zur Achtelnote und punktiert die erste Viertelnote. Solche kleinen rhythmischen Änderungen finden sich sehr häufig in Sweelincks Kompositionen. Nach einem mit Hilfe der zweiten Gegenmelodie gebildeten Zwischenspiele, welches mit einer phrygischen Kadenz abschließt, beginnt die dritte Durchführung, welche das Thema auf mannigfache Art mit sich selbst in die Enge führt. Wo die Engführung nicht in ihre Rechte tritt, zeigt sich das Bestreben, die Kontrapunkte aus den in der ersten und zweiten Durchführung benutzten abzuleiten. Melodien, wie diese:



erinnern deutlich an die erste, diese:

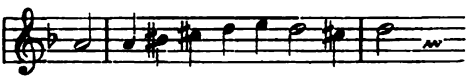


an die zweite Gegenmelodie. Über derartige motivische Um- und Weiterbildungen werden wir noch besonders zu sprechen haben. Auf den durch eine phrygische Kadenz beschlossenen ersten Haupttheil folgt der zweite, welcher nicht sowohl durch das Ineinanderverketten des Themas mit einer Gegenmelodie innerhalb einer festgehaltenen Stimmenanzahl sein charakteristisches Gepräge erhält, als vielmehr dadurch, daß sich dem in verlängerten Notenwerthen gemessen dahinschreitenden Hauptthema glatt fließende Rhythmen beigesellen, während mit jedem neuen Einsatz die Stimmenanzahl wächst. Die Gegensätze prallen freilich in dieser Fantasie nicht so hart auf einander, wie in anderen Stücken; ein Zwischensatz, welcher eine fließende Achtelmelodie:

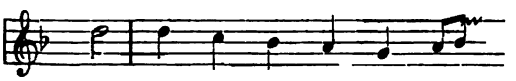


gegen das nicht verlängerte Thema durch alle vier Stimmen führt tritt vermittelnd auf. Aber schon vor der äolischen Kadenz hebt eine Sechszehntelbewegung an, welche in verschiedenen Läufen,

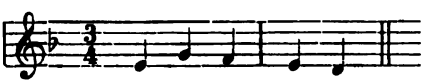
Sprüngen und Figuren das nunmehr zu ganzen Noten verlängerte Hauptthema begleitet. Das Thema liegt zunächst in der Oberstimme eines zweistimmigen Satzes, der sich zur Dreistimmigkeit erweitert, sobald der Tenor das Thema aufnimmt. Bei dem nächsten Einsatz desselben im Alt ist die Vierstimmigkeit wieder erreicht und nun tritt an die Stelle der schweifenden Figuren wieder die logisch-geschlossene motivische Verknüpfung. Das erste Motiv:



erinnert uns wieder an die allererste Gegenmelodie Das zuletzt im Baß liegende Thema wird durch kurze sequenzenartig verbundene Imitationen der Oberstimmen begleitet. Jene ranken sich an einer kurzen Melodie fort:



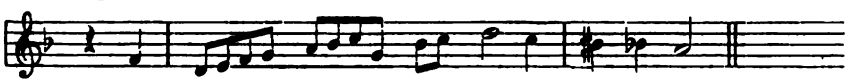
Diese bildet nun wieder den motivischen Kern eines Zwischenspieles, welches durch eine phrygische Kadenz zum Abschluß gebracht wird. Daran schließt sich ein Zwischensatz in $^3/_4$ Takt, mit dem Motiv·



gebildet, während dessen das Thema, zu punktierten ganzen Noten verlängert, einmal von der obersten Stimme vorgetragen wird. Sweelinck liebte es, in den Verlauf eines Stimmengewebes hier und da Triolen oder Sextolen einzuflechten und sie mit geraden Rhythmen zu verbinden; sie wirkten belebend in dem Rahmen des Ganzen. Besonders häufig finden wir diesen Gebrauch bei den englischen Virginalisten, deren Kompositionen ihre Fertigkeit, die verschiedenartigsten Rhythmen zu kombinieren, in glänzendem Lichte erscheinen lassen.[1] Ein solcher rhythmischer Wechsel spielt bei Sweelinck eine Hauptrolle als Übergang vom zweiten zum dritten Haupttheil; der musikalische Aufbau wird durch den Wechsel recht ohrenfällig gemacht, die Form gesteigert und der Kontrast zum dritten Haupttheil verschärft. Dieser vereinigt nun in sich das Wesen der beiden ersten Theile. Er geht aus von der Zweistimmigkeit, erweitert sich zur Drei- und Vierstimmigkeit und bedient sich ebenfalls lebhaften Figurenwerks, aber er verbindet damit die Engführung und knüpft

[1] Vgl. A General History of Music von Charles Burney, III London 1789. S. 115 ff. stehen einige Proben von Dr. J. Bulls Technik in diesem Punkte.

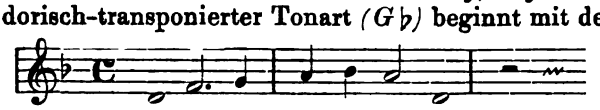
so an den ersten Haupttheil wieder an. Höchst beachtenswerth ist die Steigerung im dritten Theil. Das Thema wird zunächst zu Viertelnoten verkürzt und erscheint in dieser Gestalt in einer Stimme auf mehreren Tonstufen unmittelbar nach einander. Zu Achteln verkürzt, wird es sequenzenartig und wechselchörig verwendet. Jetzt tritt ein Wendepunkt ein: das Thema erscheint wieder in Viertelnoten, wird jetzt aber viel lebhafter behandelt. Es wird nicht mehr real beantwortet, sondern muß sich die verschiedensten Rückungen, Dehnung, Zerlegung und Kolorierung gefallen lassen, damit die Absicht des Komponisten auf möglichste Steigerung verwirklicht wird. Recht bemerkbar macht sich in diesem Abschnitt das Streben nach motivischer Weiterverarbeitung eines gegebenen Gedankens. Bevor das zu Vierteln wieder verkürzte Thema anhebt, werden die ersten 3 Noten desselben auf einer andern Stufe von derselben Stimme antizipiert; erst dann tritt das Thema wirklich ein. Dazu erscheint eine Gegenmelodie:



deren erster Theil an die S. 157 oben angegebene erinnert. Der zweite Bestandtheil rührt aus dem chromatischen Thema selbst her; er muß auch zu einem motivischen Zwischenspiel herhalten. Der Schluß des dritten Haupttheils kehrt zu den ursprünglichen Werthen des Themas zurück. Noch dreimal tritt es auf, aber begleitet durch ruhige Viertelbewegung, die überdies durch Synkopen noch gehemmt wird. Mit einer Passage der linken und rechten Hand schließt dann die Kadenz und das ganze Stück ab.

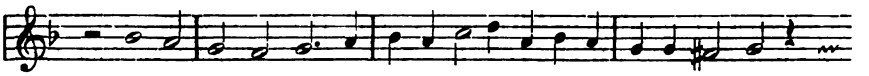
Im großen und ganzen ebenso gebaut sind die beiden anderen Fantasieen. Sie haben zwar in der Gruppierung und im inneren Aufbau der einzelnen Theile ihre Besonderheiten, aber sie lassen das Wesen der Form nicht verändert erscheinen. Da diese Kompositionen indessen nach anderer Seite hin bemerkenswerth sind, so müssen wir doch auf sie näher eingehen. Wenn wir dabei jene Besonderheiten mit berücksichtigen, so geschieht es im Interesse einer vollständigen Darlegung von Sweelincks Kompositionstechnik.

Die zweite »*Fantasia. John Pietersen Sweeling, Organista a Amstelredâ*«[1] in dorisch-transponierter Tonart *(G ♭)* beginnt mit dem Thema·



dessen melodische Fortsetzung:

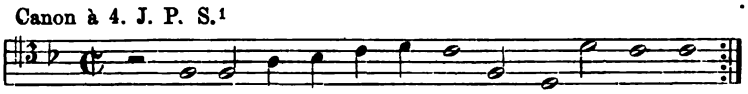
[1] Virginalbuch der Königin Elisabeth in Cambridge.



im ganzen ersten Haupttheil für die begleitenden Kontrapunkte ausgebeutet wird. Sweelinck entwickelt in dieser Fantasie eine ganz besondere kompositorische Kunstfertigkeit, indem er die Beantwortungen des Themas immer *in motu contrario* eintreten läßt. Im zweiten Theil legt Sweelinck das in seinen Werthen verdoppelte Thema, verlängert um die ohne Pause sich anschließende und ebenfalls verdoppelte melodische Fortsetzung desselben zu Grunde. Es fehlt sodann ein vermittelnder Abschnitt zwischen dem ersten und zweiten Haupttheil, welch letzterer unmittelbar nach der Kadenz des ersten mit der Zweistimmigkeit beginnt. Die Überleitung zum dritten Haupttheil geschieht anders als in der vorigen Fantasie. Hier wird der *C*-Takt beibehalten; innerhalb desselben erscheint aber das Thema, ohne seine Fortsetzung, zweimal so, daß die einzelnen Töne zu punktierten ganzen Noten verlängert sind, wogegen die übrigen Stimmen sequenzenmäßige Imitationen des Themas ausführen. Diese Fantasie zeigt uns den Meister des Kontrapunkts von der besten Seite; spielend werden die schwierigen Probleme gelöst. Und es ist kein schlechtes Zeichen für den künstlerischen Geschmack der Königin Elisabeth, daß sie gerade diese Komposition Sweelincks für ihrer würdig erachtete.

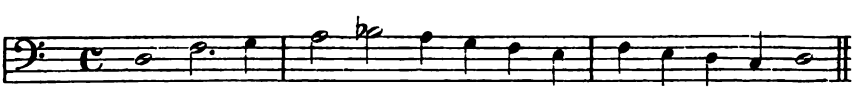
Das Thema dieser Fantasie hat Sweelinck in anderer Wendung noch einmal zu einem Kanon benutzt;

Canon à 4. J. P. S.[1]



Si-ne Ce-re-re et Bac-cho fri-get Ve-nus.

Diesem Thema begegnen wir auch bei anderen Komponisten. In Klebers Tabulaturbuch (1520—1524) steht eine »*Fantasia*« eines gewissen »*Cored Sal.*«,[2] deren Thema lautet:



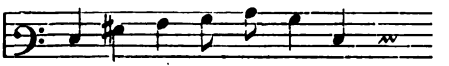
Ein aus der Umgegend von Salzburg stammender Druck mit In-

[1] Orig. auf der Hamburg. Stadtbiblioth.; mitgetheilt vor den »*Twee Chansons*«, Edit. der »*Maatschappij*«, 1873. S. 30.

[2] Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels, 1884, II S. 101; er vermuthet »*Conrad. Salisburgensis.*«

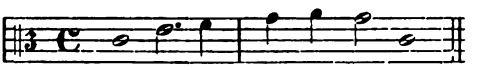
strumentenbildern[1] stellt in Bild 6 eine Prozessionsfahne dar, auf welche hinauf geschrieben ist:

»Canon in Vnisono.



[Mi]-se-[re]-ri — me-i.«

Diese Melodie hat also dieselbe Tonfolge wie das Sweelinck'sche Thema. Was aus dieser Thatsache für Sweelincks Beziehungen zum Süden und besonders zum Südwesten Deutschlands zu folgern, werden wir weiter unten sehen; hier sei sie einfach registriert. Im Jahre 1607 erschien zu Hamburg von den zuerst im Jahre 1599 ebendaselbst herausgegebenen »*Cantiones sacrae*« des Hieronymus Praetorius eine »*editio altera, ab ipsomet auctore aucta et correcta*«. Diese enthält eine sechsstimmige Motette[2] des Autors zu dem Text: »*Gaudete omnes et laetamini.*« Praetorius verarbeitet zu dem Worte »*Gaudete*« das Thema:



Gau-de - - - te.

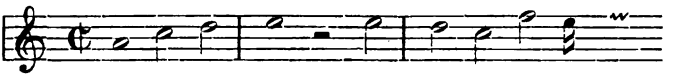
welches er gleichfalls immer in der Gegenbewegung beantworten läßt. Praetorius konnte zwar bei seinem Aufenthalte in Mitteldeutschland[3] mit Klebers Tabulatur bekannt geworden sein, aber das durchgeführte Prinzip der Gegenbewegung weist doch auf nähere Beziehungen zu Sweelinck hin. Und dann erscheint uns die Thatsache, daß H. Praetorius seinen Sohn Jakob zu Sweelinck schickte, in einem ganz besonderen Lichte. Eine Entscheidung darüber, wer von beiden dem andern vorbildlich gewesen ist, ob Sweelinck oder Praetorius, ist aber vorläufig noch nicht zu treffen. Dazu müßte erst festgestellt werden, wann Sweelincks Komposition entstanden ist, und zweitens, ob auch schon die erste Ausgabe der »*Cantiones sacrae*« jene Motette enthält. In zwei Theile zerlegt er-

[1] Vgl. Dr. O. Fleischer, »Ein seltener alter Druck mit Instrumentenbildern,« Zeitschr. f. Instrumentenbau, XI, S. 131 ff. Die Zeit des Druckes ist meiner Ansicht nach vom Verfasser richtig als die 2. Hälfte des 16. Jahrh. angegeben. Vgl. dagegen Eitner, M. f. M. 1891, Heft 3.

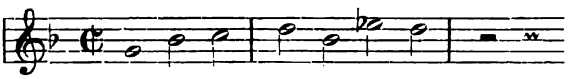
[2] Exempl. in der Kirchenbibl. zu Husum; die Kenntniß der Motette verdanke ich der Güte des Herrn Gesanglehrers G. Schmerberg zu Berlin.

[3] Er hatte in Köln studiert und war dann in Erfurt Stadtkantor gewesen. In Mitteldeutschland wie auch in Stuttgart waren seine Kompositionen sehr bekannt; vgl. Jos. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe, Stuttgart 1890, I. S. 339.

scheint das Fugenthema in der »*Fantasia 3. Toni di M. petro Cornet*«,[1] des Brüsseler Organisten; es lautet:

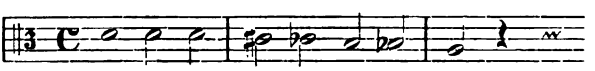


und wird wiederum stets in der Gegenbewegung beantwortet. Daß diese Übereinstimmung mit P. Cornet keine zufällige ist, werden wir bald sehen. Mehr an Cornet als an Sweelinck lehnt sich Scheidt mit dem Thema seiner »*Fuga à 4 Voc. Contraria*«[2] an:

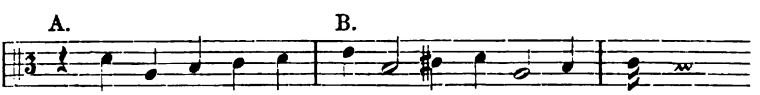


in welcher, wie die Überschrift andeutet, die Gegenbewegung auch durchgängig festgehalten wird.

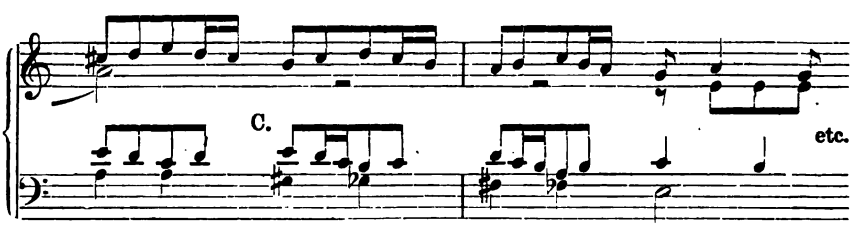
Der dritten »*Fantasia à 4. M. J. P. S.*«[3] in dorischer Tonart liegt ein Thema zu Grunde, welches chromatisch absteigend eine Quarte durchläuft:



Wie in den beiden vorher besprochenen Fantasieen wird die melodische Fortsetzung des Themas:



welche erst als Kontrapunkt zur Beantwortung auftritt, auch für die weitere Verarbeitung des Themas festgehalten. Im übrigen bietet die Form nichts wesentlich Neues. Zu beachten ist nur noch eine motivische Umbildung der Gegenmelodie in ihrer zweiten Hälfte *(B)* in Takt 181 f.:

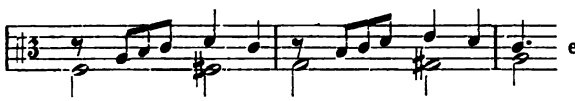


[1] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 17 v.

[2] *Tabul. Nova*, Hamburg 1624, II 1.

[3] *Zeven Orgelstukken*, hrsg. v. R. Eitner, S. 20; mit Eitners Versehen, aber in richtigen Notenwerthen bei Ritter, a. a. O. II S. 67.

Dies Thema mit seinen drei Kontrapunkten spielt nun in der gleichzeitigen und späteren Orgellitteratur eine große Rolle. Die chromatische Quarte wird entweder als Thema benutzt oder sie ist im Verlaufe eines Stückes die motivische Weiterbildung einer diatonisch durchmessenen Quarte. In der zweiten Art findet sie sich öfter bei Peter Philips, dem Organisten zu Soignies; z. B. in einer »*Galiard*« und in der »*Pavana dolorosa*«,[1] in welch letzterer die chromatische Quarte aufsteigt. Demgemäß wird die Melodie *B* auch geändert:



Als festgehaltenes Thema erscheint die chromatische Quarte in zwei anscheinend niederländischen Stücken, denen leider die Autorangabe fehlt, nämlich in einem »*Ballett*« und in einer Fantasie.[2] In letzterer wird die chromatische Quarte sowohl auf- wie absteigend als Thema benutzt. Nachdem verschiedene motivische Umbildungen von *B* das Thema begleitet haben, erscheint endlich auch *C* fast Note für Note, wie oben angegeben. In der Fuge[3] von Matthias van den Gheyn, Organist zu Löwen im 18. Jahrh. wird auch die chromatische Quarte noch durchgehends bearbeitet. Man ersieht aus diesen Angaben, daß die von *A* nnd *E* sowohl auf- wie absteigende chromatische Quarte ein beliebtes Thema war und daß sich dazu bestimmte Gegenmotive ausgebildet hatten, deren Grenzen durch die untere und obere Terz und Sexte gegeben waren. Daß diese chromatische Behandlungsweise durch Sweelinck ihren Eingang in die norddeutsche Orgelmusik fand, wird man erklärlich finden. Es genüge, hierfür ein Beispiel nur anzuführen. In der »*Fantasia super «Jo son ferito casso» Fuga quadruplici. à 4 Voc.*« behandelt S. Scheidt[4] die auf- und absteigende Quarte, indem er als Gegenmelodie *A* und *C* verbunden benutzt. Aber auch außerhalb der norddeutschen Orgelschule findet sich die gleiche Anwendung der

---

[1] Mscr. Fol. 191. Berlin: »*Galiard*« Fol. 8r.; »*Pavana dolorosa*« Fol. 6r. Letztere ist nach Angabe des von der zweiten Hand gefertigten Registers »*Composta in Prigione del P. P.*«

[2] »*Ballett*« a. a. O. Fol. 78r.; die Fantasie Fol. 82v. ist voll von Zusammenklängen, welche für jene Zeit frappieren. Das Ballet erinnert in seinem Anfang sehr stark an die erste Fantasie Sweelincks (s. oben S. 159, das chromatische Motiv betreffend). Die Fantasie ist so vollendet und sicher in der kontrapunktischen Stimmführung, daß ich sie wohl Peter Philips zuschreiben möchte.

[3] Mitgetheilt von Ritter a. a. O. II S. 65.

[4] *Tabul. Nova*, Hamburg 1624, I 2.

Chromatik; zunächst bei G. Frescobaldi.[1] Fr. X. Haberl nimmt nun in der Vorrede zu seiner Ausgabe Frescobaldis für diesen das Verdienst in Anspruch, zuerst die Chromatik in ausgedehnter Weise in die Orgelmusik überhaupt eingeführt zu haben. Die italienische Gesangsmusik des 16. Jahrh. ist mit der Chromatik bereits ganz vertraut; sie dient hier aber nur dazu, dem Texte, wo es nöthig ist, das Chroma zu geben und ihn so musikalisch entsprechend zu illustrieren. Anders ist es bei der Instrumentalmusik; hier wird die Chromatik, mit welcher sich der Begriff eines besonderen Affekts verbindet, Selbstzweck; und in dieser Anwendung findet sich die Chromatik bei den Orgelmeistern Italiens vor Frescobaldi nicht; er hat sie erst bei ihnen eingebürgert. Diesen Gebrauch der Chromatik hat aber Frescobaldi nicht aus sich selbst heraus gefunden, sondern er hat ihn von den Niederländern übernommen. Als er, noch ein Jüngling, in Flandern weilte, waren Männer wie Sweelinck, P. Philips, P. Cornet längst fertige Meister ihrer Kunst. In wiefern nun allerdings die niederländische instrumentale mit der italienischen vokalen Chromatik Zusammenhang hat, ist eine Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Bei Frescobaldis Schüler, J. J. Froberger, finden wir sogar das Sweelinck'sche Thema in verkürzter Fassung wieder vor. Es bildet in einer »*Toccata*«[2] den Grundgedanken für den fugierten Mittelsatz. Glücklicherweise meldet uns eine handschriftliche Überlieferung[3] Zeit und Ort der Entstehung des Stückes: »*fatto a Bruxelles anno 1650*;« wir werden also wieder nach den Niederlanden geführt. Frescobaldi und Froberger wirkten nun, was die Chromatik anlangt, wieder vorbildlich für die süddeutsche Orgelschule. Aber bevor sich hier ihr Einfluß geltend machte, war der Ruf von Sweelincks Kunst schon bis hierher gedrungen. Der Augsburger Organist Christ. Erbach schrieb eine »*Canzon Cromattica*«,[4] in welcher er die chromatische Quarte Sweelincks auf- wie absteigend als Thema verarbeitet und dazu die melodische Fortsetzung *A* als Gegenmelodie festhält. Wir überspringen nun die große Reihe von süd- und norddeutschen Orgelkomponisten, welche hier noch zu nennen wären, und erwähnen nur noch Joh. Seb. Bach. In seiner »*Canzona*«[5]

---

[1] Auswahl der Orgelkompositionen Frescobaldis, hrsg. v. F. X. Haberl, Leipzig, S. 10, 22, 36; Die chromatische Quarte als Kontrapunkt S. 16, 43, 51, 77.

[2] Ritter, a. a. O. II S. 225.

[3] Mscr. der Pariser Nationalbiblioth. Vm 2115; Fol. 7 im zweiten Theil desselben; freundlichst mitgetheilt von Herrn Dr. O. Fleischer in Berlin.

[4] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 70 v.

[5] Orgelkompositionen, Ed. Peters, IV. nr. 10.

verarbeitet er zunächst die chromatische Quarte; als Gegenmelodie verwendet er *C* im ersten und *B* im zweiten Theil. Wenn er die Form von Frescobaldi entlehnte, so rühren doch die musikalischen Grundgedanken aus dem vererbten Schatze der norddeutschen Orgelschule her.[1]

Es ist nunmehr die Frage zu erörtern, woher Sweelinck seine große dreitheilige Fantasieform erhalten hat, oder, falls er sie selber schuf, an welche bestehenden Formen er anknüpfte. Die erste Frage läßt sich leicht beantworten. Soweit sich nach dem bisher zugänglichen Material urtheilen läßt, so findet sich die große dreitheilige Form vor Sweelincks Meisterzeit in dieser Vollendung weder bei den Engländern noch den Italienern oder Niederländern. Wir müssen also annehmen, daß er sich diese selbst geschaffen hat. Allerdings waren ihm die Elemente dazu gegeben; und an Versuchen, dieselben in ähnlicher Weise zu gruppieren, hat es auch nicht gefehlt. Die beiden Hauptfugenformen bei den Italienern, Ricercare und Canzone, wurden durch Niederländer eingeführt und angebaut. Jaques Buus, Adriano Willaert und durch sie beeinflußt, die beiden Gabrieli[2] haben das Wesen beider Formen ziemlich scharf ausgeprägt. Das Ricercare verarbeitet mehrere Themata gegeneinander in der Weise, daß möglichst wenig neues kontrapunktisches Material nöthig wird. Die Canzone begnügt sich dagegen mit einem Thema und seiner melodischen Fortsetzung, stellt sich aber durch Einführung der Gegenbewegung oder durch leichte motivische Umbildung ein neues Thema her, welches in einem besonderen Abschnitt für sich behandelt wird. Im Ricercare wendet A. Gabrieli auch die Verlängerung des Themas an, die einfache sowohl wie die doppelte; wo es angeht, imitieren dann die übrigen Stimmen das Thema in kürzeren Werthen. Beide Formen vereinigt Sweelinck zu einer dreitheiligen. Die Themata der drei Theile hängen nach dem Prinzip der Canzone mit einander zusammen; die Verarbeitung der Themata geschieht dagegen nach dem des Ricercare. Allerdings wird das Wesen des letzteren etwas gestört. Denn Sweelinck begnügt sich nicht damit, immer dieselben Kontrapunkte nur in anderer Verbindung wieder vorzubringen, sondern er läßt auch hier, wie wir sehen, motivische Weiterbildung eingreifen. Während Haßler bei der Ricercarform seines Lehrers stehen blieb, erweiterte sie also Sweelinck. Mit diesem Versuch steht er indessen nicht allein da; mehrere

[1] Man vergleiche Phil. Spitta, Joh. Seb. Bach, I Leipzig 1873, S. 418ff.

[2] Vgl. W. J. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh., Berlin 1878, Beisp. S. 27ff.

Niederländer gingen in ähnlicher Richtung weiter. Die »*Fuga suavissima*« von Karl Luython,[1] einem Zeitgenossen Sweelincks, zerfällt in drei Theile, welche gar nicht, oder nur sehr lose zusammenhängen. Es ist eine rein äußerliche Aneinanderreihung von drei Ricercaren, deren Themata nicht motivische Fühlung haben. Einen dritten Weg sehen wir von dem Brüsseler Organisten Peter Cornet[2] eingeschlagen. Das Thema erscheint im Verlaufe seiner Fantasieen mehrere Male umgebildet; aber der motivische Zusammenhang ist stets klar zu erkennen. Er liebt es auch, die Umbildungen mit dem ursprünglichen Thema zusammenzuführen. Die Kontrapunkte werden dafür nicht motivisch weiter verarbeitet. Diese Form finden wir in den Capricci Frescobaldis wieder. Was ihn von Cornet unterscheidet, ist das Streben nach Gegensätzlichkeit in dem Charakter der einzelnen Theile. Er läßt Taktwechsel eintreten und prägt die Kontrapunkte schärfer aus. Im Princip aber stimmt er völlig mit Cornet überein. Wenn nun Fr. X. Haberl bemerkt, daß Frescobaldi diese mehrtheilige Fugenform zuerst in die Orgelliteratur eingeführt habe, so trifft dies nach obigen Andeutungen für Italien zu. Die Originalität kommt ihm aber nicht zu; hierin, wie in der Anwendung der Chromatik, steht er auf den Schultern der Niederländer. — Es ist sehr wichtig, diese verschiedenen Abarten der großen Fugenform auch fernerhin zu verfolgen; man kann daran ermessen, was alles noch nöthig war, ehe man zu den einfachen Gesetzen der modernen Fuge gelangen konnte.[3]

---

[1] Vgl. Ritter a. a. O. II S. 55.

[2] Vgl. oben S. 162.

[3] Man vergleiche mit dieser Darlegung die Definition des Mich. Prätorius, Synt. mus. III S. 21:

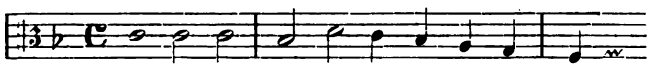
»*Fantasia: Capriccio.*

Wenn einer nach seinem eignem *plasier* vnd gefallen eine *Fugam* zu *tractiren* vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang *immoriret*, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es ihme in Sinn kömpt, einfället: denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man *digredire*, *addire*, *detrahire*, kehre vnd wende es wie man wolle. Vnd kan einer in solchen *Fantasien* vnd *Capriccien* seine Kunst vnd *artificium* eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen, was in der *Music tollerabile* ist, mit bindungen der *Discordanten*, *proportionibus &c.* ohn einigs bedencken gebrauchen darff; doch daß er den *modum* vnd die *Ariam* nicht gar zu sehr vberschreite, sondern in *terminis* bleibe.

Fuga: Ricercar.

. . . . . dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnd nachdencken aus allen winckeln zusammengesucht werden muß, wie vnd vff mancherley Art und weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, *duplirt*, *per directum et indirectum seu contrarium*, ordentlich, künstlich vnd anmuhtig zusammen gebracht, vnd biß zum ende hinausgeführt werden könne.«

Mehrfach von der festgestellten Form abweichend ist die lydische Fantasie über »*Ut re mi fa sol la. à 4 voci. Jehan Petersen Swelling. 1612*«.[1] Der Komposition liegt abwechselnd das *hexachordum naturale* und *molle* zu Grunde, welches bei jedem Auftreten seinem ganzen Umfange nach auf- und absteigend benutzt wird. Dies geschieht beim ersten Haupttheil in ganzen, beim zweiten in halben, beim dritten in Viertel- und Achtelnoten. Der erste Haupttheil beginnt mit einem Gegenthema,



welches dreimal durchgeführt wird. Es wird aber nicht Note für Note beantwortet, sondern wandelt sich allmählich um, bis es endlich, noch vorm Beginn des zweiten Haupttheils, ganz übergeht in eine neue Gegenmelodie; diese macht dann wieder einer anderen Platz. Unter stetiger Steigerung der Kontrapunkte und des Themas in ihrer Beweglichkeit gelangt die Fantasie bis zur Engführung in Achtelnoten und schließt dann mit einer viertaktigen Passage ab. Die Behandlung des Hexachords war, wenn man von den discantisierenden Stücken des 16. Jahrh. absieht, im 17. Jahrh. anscheinend sehr beliebt. Dr. John Bull[2] hat eine Reihe von Variationen darüber geschrieben. Nach Frescobaldis[3] Vorgang behandelten das Hexachord noch Froberger, G. Muffat u. a. Von den Norddeutschen ist Scheidt zu nennen. Dieser benutzte übrigens Sweelincks Gegenthema als Hauptthema eines Echo und einer dreistimmigen Fantasie.[4]

Die drei Fantasieen »auff die manier eines Echo«[5] wenden sich ganz von der großen dreitheiligen Form weg; die Berechtigung, den Namen »Fantasie« zu führen, beruht nur auf der motivischen Um- oder Weiterbildung, die in ihnen durchgeführt wird. In der ersten, jonischen Echofantasie wird 26 Takte hindurch eine Melodie, welche diatonisch auf und absteigend eine Quarte oder Quinte durchläuft, von den beiden untersten Stimmen kanonisch vorgetragen. Vom 26. Takt an entrollt sich uns sodann ein buntes, oft wechselndes Bild. Die Grundmelodie wird auf die mannigfaltigste Weise motivisch verändert. Auf diesen in seinen Farben sich stets verändernden Faden sind die ganzen perlenden Echomanieren aufgereiht. Anders, aber nicht minder geschickt ist die Weiterbildung in der zweiten,

[1] Virginalbuch der Königin Elisabeth.
[2] Vgl. S. 158. Anm.
[3] Frescobaldi-Ausgabe von Haberl, S. 74.
[4] Tab. Nova II 2 und 6.
[5] Eitners Ausgabe, S. 1 ff.

äolischen Echofantasie. Diese beginnt mit einer diatonisch eine Quarte durchlaufenden Melodie, also ähnlich wie die erste Echofantasie; die Melodie erscheint übrigens im weiteren Verlaufe auch chromatisch erweitert.[1] Die innere Entwickelung wird nun durch eine geschickte Verkettung wechselnder Kontrapunkte herbeigeführt. Die letzten kontrapunktischen Bewegungen irgend einer Stimme beim Eintritt einer Kadenz werden von einer anderen Stimme aufgenommen und von den übrigen so lange imitierend weitergesponnen, bis sich auf dieselbe Weise wieder eine andere kleine Melodie in den Vordergrund stellt. Beide Echofantasien beginnen also zwar fugenartig, die Fortsetzung bleibt aber nicht so kompakt, sondern löst sich mehr oder weniger in die glitzernden Echofiguren auf.

Auch zu dieser instrumentalen Form bekam Sweelinck aus Italien die Anregung. Das Echo wurde zuerst in der italienischen Schäferpoesie angewendet; es fand dann bald seinen Weg nach dem Süden Deutschlands und wurde hier ein beliebtes Kunstmittel für Komponisten weltlicher und geistlicher Lieder. Sweelinck übernahm es auch in die instrumentale Musik. Die beiden von ihm ausgeprägten Arten der Echobehandlung haben sich durch die ganze norddeutsche Orgelschule hindurch erhalten. Auf dem Grunde oder unter der Oberfläche von ruhig fortschreitenden oder nur leicht bewegten Harmonien ergeht sich eine rhythmisch lebhafter gestaltete Stimme, welche meist kurze Melodietheile zuerst in einer höheren, dann in einer tieferen Lage (oder umgekehrt) ausführt. Längere oder kürzere Tonfolgen und Akkordverbindungen werden entweder ganz oder in ihrem letzten Theile in derselben Lage, in welcher sie zuerst ertönten, wiederholt. Mit diesen beiden Arten verbindet nun Sweelinck ein anderes Kunstmittel niederländisch-italienischer Herkunft, die Wechselchörigkeit Willaerts. Ein zweistimmiger Satz wird von 2 äqualen Stimmen vorgetragen; am Schlusse setzen 2 andere Stimmen ein, die dasselbe nur eine Oktave tiefer oder höher wiederholen. Eine andere Art ist es, wenn drei Stimmen innerhalb der Vierstimmigkeit einen Satz ausführen und dieser in höherer oder tieferer Lage wiederholt wird, indeß die beiden Mittelstimmen ruhig weitergehen. Die Wechselchörigkeit war ebenfalls, wie das Echo, in Deutschland bald bekannt geworden; sie war durch die Koloristen sogar schon in die deutsche Orgelmusik, wenn auch noch nicht als selbständiges Kunstmittel, eingeführt worden. Als solches erscheint sie erst bei Sweelinck und seinen Schülern. R. Eitner[2] macht nun

[1] Vgl. oben S. 163.

[2] »Hassler und Sweelinck,« M. f. M. IV. S. 41 ff.

auf eine Übereinstimmung in diesem Punkte zwischen H. L. Hassler und Sweelinck aufmerksam, die nach dem Gesagten nicht weiter auffällig sein sollte. Beide fanden ihre musikalische Ausbildung an der Stätte, wo Willaert gewirkt und die beiden Gabrieli noch wirkten. Von einer geistigen Beeinflussung beider Männer gegenseitig kann schon gar nicht die Rede sein. Zunächst ist es schon sehr unwahrscheinlich, daß sich beide persönlich gekannt haben; Sweelinck war, als Hassler 1584 nach Venedig kam, bereits vier Jahre lang in seiner Heimath ein angesehener Organist. Von einem Einfluß Sweelincks auf Hassler könnte man nur, wie wir später sehen werden, mit Bezug auf das erste Dezennium des 17. Jahrh. reden; — und damals war doch Hassler schon längst zu einer selbständigen Meisterschaft gelangt. Die gemeinsame Art der Ausbildung ist ausreichend und allein zulässig, um die Übereinstimmung im Gebrauch gewisser Kunstmittel bei beiden Männern zu erklären.

Sweelincks Stellung zur zweiten freien Orgelform, der Toccate, erkennen wir aus 6 Vertretern[1] derselben. Auch in ihnen ist er, was die Form anlangt, von venetianischen Einflüssen nicht frei geblieben. Cl. Merulo und A. Gabrieli hatten jeder in besonderer Weise die Toccate bestimmt:[2] ersterer, indem er die ruhig fließenden Harmonien und die strömenden Passagen, die gegensätzlichen Elemente der Toccate, sich beide mehr durchdringen ließ, ohne doch ihren Gegensatz aufzuheben; jener, indem er beide Gegensätze durch einen fugierten Zwischensatz trennte und vermittelte. In Merulos Art komponiert sind nun die ersten 5 Toccaten Sweelincks. Breite und volle Harmonien gehen in schneller fließende Melodien über. Wechselchörigkeit, Sequenzen, kurzes imitatorisches Stimmengewebe, echoartige Wiederholungen, gebrochene Intervalle und Akkorde: das sind die einzelnen Bestandtheile, aus deren buntem Spiel sich auch bei ihm die Toccate zusammensetzt. Mehr Gabrieli'schen Gepräges ist dagegen die letzte, äolische Toccate. Nach einem motivisch gearbeiteten Präludium, welches zu einer phrygischen Kadenz leitet, setzt die Toccate mit einem fugierten Satze ein, nach dessen Schluß erst sich jene Toccatenelemente einfinden.

Überblickt man den bisherigen Gang der Darstellung, so müssen wir zugestehen, daß Sweelinck, was die Formen betrifft, bei den Venetianern gelernt hat. Bei ihnen fand er die Vorbilder seiner Fantasien, Echos und Toccaten. Ein Moment ist es aber, welches

[1] Fünf befinden sich im Mscr. des Grauen Klosters, eine im Virginalbuch der Königin Elisabeth; drei der ersteren s. in Eitners Ausgabe S. 32 ff.

[2] Ritter a. a. O. I S. 18, 23.

seinen Fortschritt über jene hinaus kennzeichnet, nämlich die Kunst, einen gegebenen melodischen Grundstoff mit allen zu Gebote stehenden instrumentalen Mitteln rhythmisch-motivisch weiter- und umzubilden. Diese Beobachtung giebt uns überhaupt das Mittel an die Hand, die Kompositionen der Merulo-Gabrieli'schen Schule von denen der Niederländer und deutschen Schüler Sweelincks scharf zu unterscheiden. Jene erscheinen uns, weil sie der motivischen Fortbildung entbehren und sich an der mannigfaltigen Kombination festgehaltener Themata genug sein lassen, wie ein klares, durchsichtiges und glattes Gewebe; diese dagegen scheinen auf den ersten Blick hin ein rauhes, verworrenes und unklares Gefüge zu haben. Umgekehrt dazu aber im Verhältniß steht der innere musikalische Werth. Die italienischen Orgelkompositionen erfreuen durch ihren Glanz auf der Oberfläche, unter welcher sich aber kein tieferer Kern birgt. Wer sich dagegen von der rauhen Außenseite der norddeutschen Orgelmusik nicht abschrecken läßt, sondern durch jene hindurchdringt, dem offenbart sich die Kraft der Empfindung und die Tiefe des Gemüths, welche ihr innewohnen. Diese Erwägung bestimmt uns auch, ein Ricercare, welches Ritter,[1] der Autorität seiner Vorlage mit vollem Rechte folgend, Gio. Gabrieli zuweist, Eitner[2] aber mit nichts beweisenden Gründen für Sweelinck in Anspruch nehmen will, nicht als Sweelinck'sche Komposition anzuerkennen; weder Form noch Kompositionstechnik spricht für Sweelinck.

Die Kunst der motivischen Weiterbildung, welche Sweelinck also bei den Italienern nicht lernen konnte, fand er bis zu einem hohen Grade ausgebildet vor in den Variationen der englischen Virginalmusik. Die Variation war eine beliebte Form in der Hausmusik des 16. Jahrh. sowohl bei Italienern wie bei Deutschen. Das vorzüglichste Hausinstrument, die Laute, war aber natürlich nicht imstande, die Variationen bis ins Einzelne hinein charakteristisch und fein zu zeichnen. Die Koloristen, welche den Gesichtskreis der Orgelmusik auch auf das weltliche Gebiet hin erweiterten, führten ihm so zwar das akkordische harmonische Element zu, jedoch bestand die Variationstechnik nur in ihrem Kolorieren. Allen Völkern weit vorauf auf diesem Gebiet waren schon im 16. Jahrh. die Engländer. Material, um dies Verhältniß genügend überblicken zu können, bietet Farrencs Publikation;[3] es wäre nur zu wünschen, daß endlich einmal

[1] a. a. O. II S. 18f. aus Mscr. Fol. 191 Berlin; die erste Hand bezeichnet Gio. Gabrieli als Komponisten, ohne von der zweiten korrigiert zu werden.

[2] seine Kritik über Ritters Werk, M. f. M. XVII S. 73ff.

[3] »*Le trésor des pianistes*« II Paris 1863, Heft 1: »*Parthenia . . . composed by three famous Masters: W. Byrd, Dr. J. Bull & O. Gibbons.*«

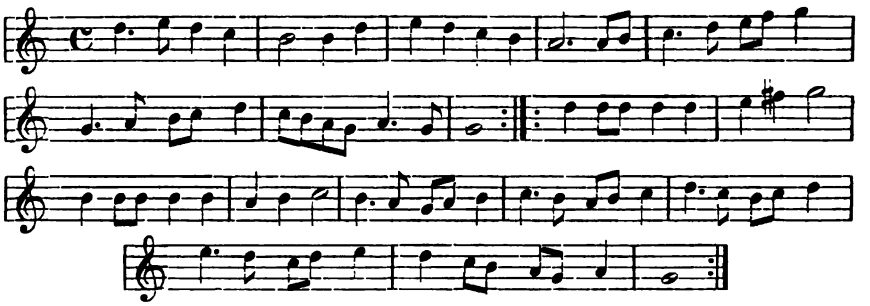
alle Quellen hierfür wieder ans Licht gezogen würden. Besonders zeichneten sich die drei großen englischen Zeitgenossen Sweelincks aus: William Bird durch melodischen Stimmenfluß und lieblich-innigen Ausdruck; Orlando Gibbons und John Bull durch virtuose Technik und Kraft. Ihnen stellt sich Sweelinck ebenbürtig zur Seite.

Wir kennen von Sweelinck 5 Variationsreihen: 3 über weltliche Lieder, 2 über Choralmelodien. Zwei Faktoren sind es, welche das Wesen der ersteren bestimmen: die Folge der Grundakkorde und die Umbildung der Melodie. Die mit der Melodie mitgegebenen Harmonien werden alle Variationen hindurch festgehalten;[1] ein Prinzip, welches in der Lautenmusik und von den Koloristen streng beobachtet wird, und welches überhaupt von jeher mit der Variation eng verknüpft gewesen zu sein scheint. Nach dieser Richtung konnten also Sweelincks Schüler der deutschen Kunst nichts Neues bringen; wohl aber in dem zweiten Punkte. Auf dem feststehenden harmonischen Grunde entfalten sich die verschiedenen Gebilde. Die Melodie wird in mannigfacher Weise melodisch und rhythmisch geändert; ihre einzelnen Töne werden umspielt. Letzteres geschieht aber nicht nach der Koloristen Art, so daß das ganze Figurenwerk nur als ein äußerlich aufgeklebter Zierrath erscheint, sondern so, daß die Umspielungen frische, lebenskräftige und selbständige Gedanken sind, welche motivisch das ganze Stimmengeflecht durchdringen und mit den Harmonien innig verschmelzen. Die Koloristen-Variationen rufen den Eindruck hervor, als ob sie versuchen wollten, die blendende Weiße einer Marmorstatue mit einem ganz durchsichtigen Schleier zu verdecken. Ein ganz anderes Gesicht haben die englischen und niederländischen Variationen. Man sieht die plastisch hervortretenden Formen des harmonischen Gefüges; ihnen schmiegt sich jedoch ein farbenprächtiges, viel gefaltetes Gewand an, welches den Linien nachgiebig folgt. In der Gruppierung folgt Sweelinck dem Prinzip der Steigerung. Den Anfang machen die voller gesetzten, mit Imitationen ausgestatteten Variationen, dann folgen die lebhafter gestalteten, deren Figuren sich in immer flüssigere Elemente auflösen. Die verschiedenen Variationen lassen sich im einzelnen auf zwei Grundformen zurückführen, wir unterscheiden motivische und figurierende Variationen. Zur ersten Gruppe gehören diejenigen, in welchen die Melodie freikanonisch von zwei Stimmen vorgetragen wird, während die übrigen Stimmen die harmonische Gesamtwirkung herstellen. Ferner rechnen dazu alle, in welchen

[1] Nur in seltenen Fällen wird davon der motivischen Arbeit zu Liebe abgewichen.

eine geschickte und zwanglose Verkettung oder Aufeinanderfolge wechselnder Motive die Umkleidung für den inneren Kern der Grundakkorde abgiebt. Als figurierende Variationen können wir diejenigen bezeichnen, in welchen die Melodie durch allerhand Figuren, Laufwerk, gebrochene Intervalle und Akkorde begleitet wird oder selbst in diese Elemente aufgelöst wird.

Der mixolydischen »*Allemande: Unter der linden grüne*«[1] liegt die Melodie zu Grunde:



Text wie Melodie stammen beide aus England. Hier sang man die Melodie[2] zu dem Texte: »*All in a garden twee lovers sat at ease.*« In den Niederlanden muß der deutsche Text zu Anfang des 17. Jahrh. bekannt gewesen sein. Im Liederbuch des Thysius[3] wird eine Allemande des Grafen von Lingen »Allemande Linde« genannt, welcher Name dem Schreiber offenbar geläufiger war. Die späteren Schicksale des Textes und der Melodie nachzuweisen, ist die Aufgabe des Liedforschers. Es genügt hier darauf hinzuweisen, daß die Melodie, allerdings nur im ersten Theil unversehrt, sich erhalten hat zu dem Liede: »Drei Lilien, ij, die pflanzt' ich auf ein Grab.«[4] Die beiden anderen Variationen sind von Sweelinck und seinem Schüler Sam. Scheidt, gemeinsam komponiert. Von letzterem rühren her die Variationen 4, 5 und 6 über die »englische Fortuna«,[5] Variation 2 und 4 über die »*Paduana Hispania*«;[6] die übrigen sind also Swee-

[1] Mscr. Fol. 191 Berlin, Fol. 10r; Mscr. des grauen Klosters; vgl. oben S. 155. Anm. 1. Eine Vergleichung beider Vorlagen ist wichtig für die Versetzungszeichen; beide haben in Takt 5 übereinstimmend $\overline{\text{f}}$.

[2] W. Chapell, *Popular Music of the olden Time*, I London, 1855-1857, S. 110ff.; er hat übrigens in Takt 5 der Melodie $\overline{\text{fis}}$.

[3] *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muzieckgeschiedenis, J. P. N. Land:* »*Het Luitboek van Thysius,*« Deel II S. 289f.

[4] Man vergleiche die Kommersbücher.

[5] Mscr. des grauen Klosters; vgl. ob. S. 155. Anm. 1.

[6] ebenda; s. Eitners Ausgabe S. 48.

linck zuzuschreiben. Die »englische Fortuna« war ein in England und außerhalb desselben beliebtes Lied. Eine Virginalbearbeitung lieferte W. Bird für das Virginalbuch der Königin Elisabeth.[1] Verschiedene Lesarten der »*Paduana Hispania*«[2] theilt Land mit; darunter auch die Melodie Sweelincks, jedoch nach Eitners unkorrekter Ausgabe. Die richtige Lesart deckt sich aber ziemlich genau mit der von Chappell[3] mitgetheilten Fassung. Es ist beachtenswerth, daß Sweelinck mit der technischen Behandlungsweise zugleich den melodischen Stoff der englischen Virginalmusik entnahm.

An dieser Stelle sind noch einige Bemerkungen über eine kompositorische Eigenart Sweelincks einzuschalten. Er liebt es nämlich, kleinere oder größere Strecken von bestimmten Tonfolgen und -Verbindungen ein oder mehrere Male auf verschiedenen Tonstufen nach einander zu wiederholen, also Sequenzen zu bilden. Eitner[4] bemerkt hierzu: »Bei den Orgelstücken tritt die Vorliebe für Sequenzen sehr hervor und seine Nachfolger haben nicht versäumt, gerade dieses billige Hilfsmittel bis zum Überdruß zu kultiviren.« Vom Standpunkte eines modernen Musikers aus mag dies Urtheil wohl berechtigt sein, das 17. Jahrh. dachte aber über die »Billigkeit« offenbar anders. Die Italiener führten, wie die Wechselchörigkeit und das Echo, so auch die Sequenzen ein, um den Text musikalisch lebendiger zu illustrieren; so gewöhnte man sich, mit den Sequenzen den Begriff eines gesteigerten Affects zu verbinden. Aus der Vokalmusik gelangten jene auch in die Übertragungen der Koloristen, wurden aber damit noch nicht selbständige, instrumentale Ausdrucksmittel. Dies geschah anscheinend erst durch die Anregung der englischen Virginalmusik. Das englische und schottische Volkslied jener Zeit braucht zum Aufbau seiner Melodie nur sehr geringe Mittel. Sie setzt sich zusammen aus wenigen Melodiestückchen, die mannigfach mit einander kombiniert und wiederholt werden. Es war natürlich, daß sich die Virginalbearbeitungen der einfachen musikalischen Struktur anpaßten und daß überall da, wo gleiche Melodietonfolgen eintraten, sich auch gleiche Harmoniefolgen einstellten, welche dann in den Variationen die Wiederholung von

---

[1] Charles Burney, *A General History of Music*, III London, 1789, S. 118.

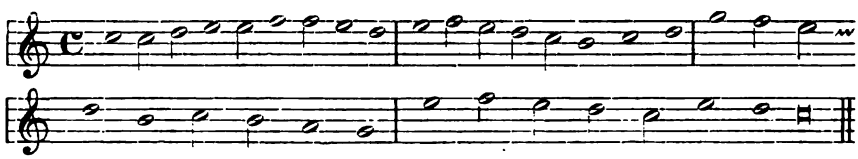
[2] *Tijdschrift der Vereenig. v. N.-Nederl. Muzickgeschied.*, Deel II 1885, S. 312. Eine kleine Berichtigung möge hier Platz finden. Eitner theilt als Titel mit: »*Paduana et Hispania. M. J. P. S. S. O.;*« Land konjiciert daraus: »*Paduana de Hispania.*« Im Mscr. des grauen Klosters steht aber ganz deutlich: »*Paduana Hispania. M. J. P. S. et S. S. O.*«

[3] *Popular Music of the olden time*, I London 1855-1857, S. 240 f.

[4] Vorrede zu seiner Ausgabe, S. VI.

Figuren mit sich brachten, welche aus dem Akkompagnement entsprangen und sich der instrumentalen Technik anpaßten. Hier war also das Kunstmittel der Sequenzen ein rein instrumentales und Sweelinck vermittelte es durch seine Schüler an die norddeutsche Kunst. Wenn spätere Meister alle bis dahin vorhandenen Kunstmittel mit Auswahl zu benutzen und jedes geschmackvoll an seine richtige Stelle zu setzen verstanden, so darf man dies noch nicht vom Anfang des 17. Jahrh. verlangen. Die Meister dieser Periode leisteten das Ihrige, indem sie das neue, noch ungewohnte Kunstmittel für ihre Technik geschmeidig zu machen suchten.

Die beiden Choralvariationen sind über ein »*Da pacem*«[1] und über die Melodie des 3. Psalms[2] komponiert. Letztere ist die noch heute zu dem Liede: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« übliche Melodie; sie hat bei Sweelinck eine etwas abweichende Fassung:



Die Behandlung beider Melodien ist prinzipiell verschieden von der weltlichen Liedvariation. Die Melodie bleibt in allen Variationen unverändert; nicht sie, sondern ihr kontrapunktisches Gewand wird variiert. Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß die begleitenden Kontrapunkte zu den einzelnen Melodietönenen nicht immer wieder dieselben Harmonien andeuten, wie bei der Liedvariation, sondern daß sie ihren Standpunkt möglichst wechseln. Das Formenprinzip der Choralvariation ist es also, den der Melodie innewohnenden harmonischen Reichthum durch die begleitenden Stimmen möglichst allseitig zu erschließen und zu entfalten. Denselben Gesichtspunkt hatte die Entwickelung der deutschen Orgelmusik von K. Paumann an im Auge. Die höchsten Resultate, welche hier erzielt wurden, finden wir bei H. Buchner.[3] Hier machte aber die Entwickelung Halt; sie kam nicht über den vokalen Stil hinaus. Auf demselben Wege waren dagegen die Engländer dazu gelangt, die begleitenden Kontrapunkte zu abgerundeten instrumentalen Figuren und Motiven zu verdichten.[4] Dasselbe ist bei den Niederländern der Fall. Peter

[1] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 26v.

[2] Virginalbuch der Königin Elisabeth.

[3] Karl Paesler, Fundamentbuch von Hans Buchner, Vierteljahrsschr. f. M. 1889, S. 84ff.

[4] Proben aus John Bulls Variationen über das Hexachord und ein Miserere bei Charles Burney, a. a. O. S. 115ff.

Cornet[1] hat eine Choralbearbeitung hinterlassen, deren erster Abschnitt den Choral motettenartig durchführt. Der letzte hält zu der Melodie eine Gegenmelodie fest, welche von den Begleitstimmen motettenartig durchgeführt wird. Sweelincks »*Da pacem*«, in welchem die Melodie viermal auftritt, ist in der Form dem zweiten Haupttheil einer Fantasie nachgebildet. Ausgehend von der Zweistimmigkeit, erweitert sich der Satz beim zweiten Einsetzen der Melodie zur Drei-, beim dritten zur Vierstimmigkeit. Zu Anfang führt die zweite Stimme gemessene und einfache Begleitungsfiguren aus, die sich dann allmählich in der Lebendigkeit steigern. Sowie aber die Dreistimmigkeit erreicht ist, macht sich immer mehr die imitierende und motivische Schreibart geltend. In dem dritten Abschnitt befindet sich ferner ein dreizeitig gemessener Zwischensatz. Von der Fantasieform abweichend ist dagegen die Bildung der Kontrapunkte. Diese imitieren namentlich in den Einsätzen die Anfangsnoten der Choralmelodie; bevor die Melodie zum vierten Male ertönt, wird sie motettenartig durch ein aus ihr gebildetes Motiv in den drei Begleitstimmen eingeleitet. Der dritte Psalm wird in 5 selbständigen, von einander getrennten Variationen behandelt; die ersten beiden sind zwei-, die anderen dreistimmig, — eine Anlehnung an die Fantasieform liegt also nicht vor. Die 1. und 4. Variation zeigen motivische Anlehnung an die Choralmelodie; die übrigen drei figurieren ganz frei in der Art, wie es John Bull auch thut. Wir finden also bei Sweelinck wohl einige Ansätze zu späteren Formen der Choralbearbeitung vor, zu völliger Klarheit ist aber bei ihm noch keine ausgeprägt. Diesen Fortschritt in der Kunstentwickelung zu machen, blieb seinen deutschen Schülern und vor allem Scheidt vorhehalten. Man unterschätzt ihr Verdienst auf diesem Gebiet, wenn man das Urtheil Eitners[2] als richtig unterschreibt, welcher von Scheidt und damit zugleich von seinen Mitschülern sagt: »Nirgends geht Scheidt über sein Vorbild hinaus, meistens erreicht er seinen Meister nicht.«

Wir haben bis jetzt von Sweelincks Orgel- und Klaviermusik gesprochen, ohne die Grenzen und die Berechtigung dieser Bezeichnung näher nachzuweisen. Wenn wir dies jetzt nachholen, so ist zunächst zu bemerken, daß uns die Überlieferung keine direkte Auskunft irgend welcher Art ertheilt. Auf indirektem Wege werden wir jedoch genügende Klarheit erhalten. Wir haben gesehen, daß Sweelinck sich aus Italien die Fantasie-, Echo- und Toccatenform mitbrachte, daß er sie aber durchdrang mit Ideen, welche ihm die

[1] Mscr. Fol. 191 Berlin, Fol. 28 r. ff. Mitgetheilt bei Ritter, a. a. O. II S. 63 f., aber ungenau in den Verzierungen.

[2] *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleitung von F. H. L. Tiedeman, S. 24.

englische Virginalmusik eingegeben hatte. Die Form verdankte er Italien, den Inhalt aber, den er hineinströmen ließ, England. Es liegt für uns nahe, hier auch die Antwort auf die Frage, welche wir gestellt, zu holen. Die Hauptrepräsentanten der Tasteninstrumente in England waren die Orgel und das Virginal, ein spinettartiges Instrument. Der Ton des letzteren hat zwar unmittelbar nach dem Anschlage, wozu ein gewisser nachhaltiger Druck des Fingers erforderlich ist, etwas Spitzes, Hartes und Durchdringendes an sich. Dies verliert sich jedoch sehr schnell und macht einem sanften und weichen Nachhall Platz. So kommt es, daß breite Akkorde dem Virginal eine mächtige Klangfülle entlocken, daß diese aber durchsichtig genug ist, um die musikalische Struktur des Gehörten nicht völlig zuzudecken. Das Instrument eignet sich also für eine polyphone, akkordliche und passagenartige Behandlungsweise ebenso gut wie die Orgel. Diese hat dem Virginal gegenüber zwar den Vortheil größerer Tonfülle, dafür aber andererseits den Nachtheil größerer Schwerfälligkeit. Es ist nun bezeichnend, daß die Engländer ihre Kompositionen vor allem dem Virginal zuwiesen. Die Orgel begünstigte nicht eben die Neigung für flüchtige, hin und her streifende Passagen, für das Spiel gebrochener Intervalle und Akkorde; alles dies war aber der Spielweise des Virginals adäquat. Spielte man nun ein für das Virginal komponiertes Stück auf der Orgel, so ist klar, daß man dazu nicht der Hilfe des Pedals benöthigt war, welches jedem Virginal fehlte. Ausgeschlossen war es freilich nicht, daß hier und da ein Baßton, um der Harmonie ein festeres Fundament zu geben, vom Pedal mitgehalten wurde. Aber das Pedalspiel war dann doch kein obligates — und so blieb es auch in England bis in die Mitte des 17. Jahrh. hinein. Aus diesem Grunde hat Ritters[1] Ansicht, daß nicht das Virginal, sondern die Orgel den englischen Klavierstil bestimmt hätte, für uns wenig Wahrscheinlichkeit. Wären die englischen Komponisten wirklich von der Orgeltechnik ausgegangen, so wäre das Virginal ohne ein Pedal nicht im Stande gewesen, dasjenige wiederzugeben, was die Orgel mit ihren größeren Hilfsmitteln zu leisten vermochte. So müssen wir also für England dasselbe schließen, was wir von Italien bis über Frescobaldis Zeit hinaus wissen, daß nämlich die großen Orgelmeister ihre virtuose Technik nur auf die Manuale beschränkten. Auch für die deutschen Koloristen kam, sowie sie ihre Tabulaturen dem Klavier geöffnet hatten, das obligate Pedal der vorhergehenden Meister in Wegfall.

Wir dürfen nun wohl annehmen, daß Sweelinck in der Spiel-

[1] a. a. O. I S. 45.

technik der Orgel dem Gebrauche der Engländer folgte, daß er demgemäß dem Pedal keine obligate Behandlung zu Theil werden ließ, sondern es nur hier und da verwendete, um etwa einem in der Tiefe erscheinenden Fugenthema mehr Nachdruck oder breiten Akkorden durch Unterstützung des tiefsten Tones mehr Fülle zu geben. Ein Herausgeber Sweelinck'scher Kompositionen müßte sich also mit Vorsicht für die Stellen zu entscheiden wissen, wo er den Eintritt des Pedals vorschreiben darf. Eitner hat nun in seiner Ausgabe durchweg obligates Pedal angenommen. In unangemessener Weise wird so der schwankende Charakter, welcher den Kompositionen anhaftet, gänzlich zerstört. Auch der musikalische Bau der Kompositionen selbst hat darunter zu leiden. Kontrapunkte, welche innig zusammengehören, sollen halb vom Pedal ausgeführt werden, weil hier gerade nur Viertelnoten zu leisten sind; die andere Hälfte, welche in Achtelnoten weitergeht, muß dann rasch das Manual wieder übernehmen. Und andererseits werden dem Pedal die kühnsten Sechszehntelpassagen zugemuthet. Dazu bemerkt Eitner[1] noch: »Die heutigen Organisten werden wohl Respekt vor den alten Virtuosen erhalten, und wenn die Kompositionen auch nicht im Entferntesten mit den Schwierigkeiten der Seb. Bach'schen Orgelstücke zu vergleichen sind, so verrathen sie immerhin schon eine bedeutende Technik.« Der sel. Seb. Bach würde den nöthigen Respekt auch nicht haben vermissen lassen, wenn er gesehen hätte, was Sweelinck schon geleistet haben soll. Müssen wir schon bei Stücken, deren Charakter dem kirchlichen Geist nicht widerspricht und welche sich zwanglos in den Gang des Gottesdienstes einfügen ließen, die Annahme eines obligaten Pedals als inkorrekt bezeichnen, so müssen wir die Existenzberechtigung desselben überhaupt bestreiten bei Stücken, welche mit der Kirche absolut nichts zu thun haben. Seine Fantasien, Echos, Toccaten und Choralvariationen mag Sweelinck zur Einleitung oder am Schlusse des Gottesdienstes in der Kirche haben hören lassen; auf keinen Fall that er dies mit den weltlichen Liedvariationen, dagegen mußte sich der Geist der Kirche auflehnen. Hierauf weist schon die verschiedenartige Behandlung des Liedes einer- und des Chorals andererseits hin; Scheidt wird uns später diese Ablehnung bekräftigen. Wir halten also daran fest, daß Sweelincks Liedvariationen für das Spinett ausschließlich, die übrigen noch für die Orgel mit bestimmt sind und daß, falls letztere das ausführende Instrument war, das Pedal nur gelegentlich, nicht obligat zur Anwendung kam.

[1] Ausgabe der Kompositionen, S. V.

Was uns sonst über Sweelinck als Virtuosen überliefert wird, ist recht wenig. Einstmals soll er sich dazu haben drängen lassen, was er sonst nicht gern mochte, seinen Freunden etwas vorzuspielen. Da habe er denn 25 Variationen über das Lied »*Den lusteliken Mey is nu in zijnen tijdt*« improvisiert.[1] Mag die Anzahl übertrieben sein, etwas bestätigt uns doch diese Erzählung, was wir durch die Betrachtung der Kompositionen bereits wissen: daß Sweelincks Stärke auf dem Gebiete der Variation lag. Diese drückte seinem ganzen künstlerischen Schaffen ihr Gepräge auf. Wir erfahren ferner noch, daß Sweelinck[2] einmal vom Rathe seiner Vaterstadt als Sachverständiger beauftragt wurde, zum Geschenk für eine höhere Persönlichkeit ein Clavicymbel anzukaufen. —

Wir wenden uns nunmehr zum zweiten Theil unserer Betrachtung uud suchen Sweelincks Wirksamkeit als Theoretiker und Lehrer zu kennzeichnen. Unsere älteren Lexicographen berichten, daß Sweelinck die »*Jstitutioni harmoniche*« Zarlinos übersetzt habe, und A. Werkmeister[3] sagt bei der Aufzählung seiner Quellen für die Darstellung des doppelten Kontrapunkts: »Im Teutschen weiß ich auch keine *Autores*, als das wenige, was Herbst geschrieben, dann ein *Manuscript*, so in Niederländischer Sprache und aus derselben ins Hochteutsche versetzet, welches doch aus dem *Zarlino* mehrentheils genommen ist.« Von Sweelincks Werk besitzen wir weder ein gedrucktes Exemplar noch ein Autograph, sondern zwei Manuskripte, deren Titel den Inhalt als von Sweelinck herrührend bezeichnen. Es gilt festzustellen, in wie weit wir dieser handschriftlichen Überlieferung trauen dürfen. Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß hier nicht auf alle theoretischen Einzelheiten eingegangen werden kann; das würde uns zu tief in die Geschichte der Theorie der Musik hineinziehen. Wir wollen nur Sweelincks Thätigkeit auf diesem Gebiete skizzieren und dabei mitnehmen, was für seine Kompositionen und seine Unterrichtsmethode etwa noch beachtenswerth sein wird.

Auf der Hamburger Stadtbibliothek befinden sich unter den Signaturen »N. D. VI. nr. 5383 und 5384« zwei Quartbände, deren erster den Titel trägt:

»*Compostion* (!) Regeln
Herrn
M: Johan Peterssen
Sweling

[1] *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleit. v. Tiedeman, S. 16.
[2] *Tijdschrift, Deel II, Sweelinckiana*, J. C. M. v. Riemsdijk, S. 201.
[3] *Harmonologia Musica*, Frankfurt und Leipzig, 1702, S. 110.

Gewesenen
Vornehmen *Organisten* in
Ambsterdam.«

Nr. 5384 erweist sich dem Titel nach als eine Überarbeitung von nr. 5383; dieser lautet:

»*J. N. D. J. C. A.* Erster unt Anderter theil, seehr Nöthiger, unt Nützlicher lehren unt unterrichtungen Von der *Composition*, welche anfenglich Von dem weltberühmten *musico* Vndt *organisten*, *Johannes Petri* Schweeling, der alten Kirchen zu *Amsterdam* hoochgeachten *organisten*, ist herauß gegeben unt an den tach gebracht, hernacher aber, Von Etzl: Andern, in Ettwaß Vermehrt, unt Erweitert worden.« Der Schreiber des zweiten Manuskripts nennt sich selber: »Johan Adam Reincken gehört diß buch zu, unt haet Eß mit Eigener hant geschrieben, soo geschehen 1670.« Der Inhalt von nr. 5383 ist kurz dieser:

S. 2 ff. Die verschiedenen Kon- und Dissonanzen.
- 12 ff. Verbindung von beiden, 2stimmiger Kontrapunkt, Note gegen Note und mit gemischten Noten; der cant. firm. ist gegeben oder frei erfunden.
- 54 ff. Kadenzen.
- 60 ff, Auflösung der Dissonanzen.
- 87 ff. 3-, 4-, 5- und 6stimmige Kadenzen.
- 90 Hymnus: *Vexilla regis prodeunt.*
- 116 ff. Die 8 Kirchentöne.
- 128 ff. 4stimmige Beispiele, in denen der Charakter der Tonarten nach ihren melodischen Hauptwendungen scharf ausgeprägt wird.[1]
- 160 ff. Die 12 aus der Oktave abgeleiteten toni.
- 177 ff. Gebundener und ungebundener Kanon.
- 187 ff. Doppelter Kontrapunkt.
- 217 ff. 8 dreistimmige Kanons über »*Veni creator spiritus.*«
- 241 3stimmiger Kanon über »O Mensch, bewein' dein Sünde groß,« »*J. P. Sweling.*«
- 263 4stimmiger Kanon von »*A. Willar.*«
- 269 5stimmiger Kanon über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein.«
- 273 5stimmiger Kanon über denselben Choral von »*Doctor Bull.*«

Hierfür sind benutzt worden die capp. 29, 38, 42 f., 51—56, 58 f., 61 f., 65 f. aus dem 3. Buch von Zarlinos »*Istitutioni harmoniche*«.

[1] Von R. Eitner mitgetheilt, M. f. M. III S. 133 ff.

Nicht daselbst zu finden sind die Kanons von Sweelinck, Bull, die 4stimmigen Tonartenbeispiele, der Kanon über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« und die 8 Kanons über »*Veni creator spiritus*,« um von kleineren Beispielen ganz abzusehen. Wir müssen nun die Frage beantworten, ob diese Erweiterungen von Sweelinck oder von dem Schreiber der Handschrift herrühren; in letzterem Falle wäre das, was Sweelinck zuzuschreiben ist, nur ein pures Excerpt aus Zarlino gewesen. In diesem Falle würde dann weiter die Frage sein, ob der Schreiber im Stande war, selbst die Erweiterungen hinzuzufügen, oder ob er sie aus anderen Quellen schöpfte. Nun erschien 1624 zu Berlin Johann Crügers »*synopsis musices*« (2. Aufl. 1630),[1] welche dieselben 5- und 6stimmigen Kadenzen, dieselben 4stimmigen Beispiele für die transponirten wie nichttransponirten Kirchentöne (dorisch, hypodorisch, phrygisch, hypophrygisch, mixolydisch, hypomixolydisch), den Kanon über »O Mensch, bewein' dein Sünde groß« und die beiden über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« enthält wie Mscr. nr. 5383. Wenn aber Joh. Crüger nicht alle Tonartenbeispiele giebt, ferner die Angabe der Komponisten (John Bull, Sweelinck) unterläßt und dann, statt die Melodien nach ihrem Textanfang zu bezeichnen, sie nur »*thema*« nennt, so können wir daraus schließen, daß Crüger jene Stücke nicht selbst schuf, sondern sie aus einer vollständigeren Quelle schöpfte. Da sich bis jetzt noch keine bessere hat auffinden lassen, als nr. 5383, so steht die Annahme frei, daß dies für Joh. Crüger die Vorlage gewesen ist. Damit sind gleichzeitig Anhaltepunkte gewonnen, um die Entstehungszeit von nr. 5383 zu bestimmen. Nach dem Titel war Sweelinck bereits todt; das Mscr. müßte also zwischen 1621 und 1624, dem Erscheinungsjahr der »*synopsis*«, entstanden sein. Wir werden aber durch nichts zur Annahme gezwungen, daß Crüger nur die Hamburger Kopie von Sweelincks kurzgefaßtem Lehrbuch benutzt haben muß; wir können die Bekanntschaft mit jenen Stücken auch auf andere Weise erklären. Sweelincks Lehrbuch scheint nämlich abschriftlich bei seinen Schülern weitergelebt zu haben, welche es dann jedenfalls auch zu Unterrichtszwecken benutzten. Ein Schüler von Paul Siefert in Danzig, Christopher Bernhard, hat mehrere theoretische Abhandlungen geschrieben, welche in manchen Zügen auf Sweelinck zurückweisen. Bernhard war später freilich Stadtkantor in Hamburg und konnte hier das Mscr. 5383 kennen lernen; aber der grundlegende Unterricht Sieferts hatte doch wohl bestimmender gewirkt. S. Scheidt soll[2] einen »*tractatus de compositione*« verfaßt haben, dessen Gliede-

[1] Exemplar der seltenen ersten Ausgabe auf der kgl. Biblioth. Berlin.

[2] Matthesons Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 106.

rung in zwei Theile auch eine Hinneigung zu Sweelincks Arbeit verräth. Von irgend einem Schüler also konnte sich Crüger eine Kopie verschaffen. Etwa von Scheidt durch Vermittelung des Mich. Praetorius, dessen »*Syntagma musicum*« für Crüger auch stark herhalten mußte. Crüger konnte ja auf einer seiner vielen Reisen mit irgend einem Schüler Sweelincks in Verkehr getreten sein. Drittens wären direkte Beziehungen zu Sweelinck selbst nicht undenkbar, schon wenn man den lebhaften politischen und kommerziellen Verkehr zwischen Holland und Brandenburg damals mit in Betracht zieht. Dazu kommt, daß Sweelincks Name in Berlin durch eine Ausgabe seiner Psalmen hierselbst (1616 und 1618)[1] wohl bekannt war. Ist eine von diesen Möglichkeiten eingetreten, so folgt daraus, daß nicht der Hamburger Schreiber erst, sondern schon Sweelinck jene Erweiterungen vornahm. Letzteres ist auch für den Fall, daß Crüger doch das Hamburger Mscr. benutzte, aus inneren Gründen wahrscheinlicher. Einen Kanon von Dr. Bull aufzunehmen, hatte Sweelinck bei seinen Beziehungen zu England viel mehr Grund, als der Schreiber der Kopie; ferner kehren in den Kanons gewisse Wendungen wieder, denen wir in den Orgelkompositionen bereits begegnet sind. Aus all dem Gesagten ziehen wir also den Schluß, daß nr. 5383 eine Kopie von Sweelincks Lehrbuch ist. Dieses entnimmt den Stoff aus Zarlino, ordnet ihn aber selbständig an und erweitert ihn. Dem Verfasser kommt es nicht darauf an, eine Entwickelung Schritt für Schritt zu geben und jeden Fortschritt durch breite Ausführungen zu begründen, vielmehr ist nur das für den unmittelbaren praktischen Gebrauch Nöthige zusammengestellt. Nicht viel Worte, sondern Beispiele erläutern.

Auf S. 280 ff. des Mscr. 5383 schließt sich an das eben Besprochene ein Abschnitt über den doppelten Kontrapunkt an, welcher hier noch einmal, aber in instrumentalem Sinne durchgenommen wird. Es ist nicht ganz sicher, ob dieser Abschnitt noch zu dem von Sweelinck entworfenen knappen Lehrplan hinzugehört oder bloß ein Nachtrag des Schreibers ist. Zu dem Bilde, das wir uns von Sweelinck gezeichnet, würde der Zug wohl passen, daß er auch in der Theorie dem Ausdruck gab, was er in der Praxis geleistet hatte. Er gab der norddeutschen Orgelmusik ein selbständiges instrumentales Gepräge; dieses spiegelt sich wieder in jenem Abschnitt. Rührt dieser aber nicht von Sweelinck her, so müssen wir ihn einem Manne zuschreiben, der sein Schüler gewesen war und auf dem von ihm gewiesenen Weg weiter vorging. Und das kann dann nur H. Scheidemann gewesen sein.

[1] Vgl. die Einleitung von Tiedeman, 1876, S. 64 ff.

Auf S. 354 ff. folgt nämlich wieder ein neuer, von einer zweiten Hand geschriebener Abschnitt mit der Überschrift: »*J. N. D. J. C. A. Jean Adam Reincken*: *Musica Amicus.* ob schon die weldt vergehet, Musica doch bestehet.« Reincken erklärt die daran sich anschließenden Regeln als eine »folge derer *Contrapunct* ahrten, da hieforn von gedacht, doch mehrentheils durch andere *exempelen* voorgesteldt.« Was folgt, ist auch thatsächlich nur eine Reproduktion des eben genannten instrumentalen Abschnittes mit einigen eigenen Zusätzen. Vergleicht man nun Reinckens Handschrift hier mit der im Mscr. 5384 vom Jahre 1670, so ergiebt sich, daß zwischen beiden ein Zeitraum von etwa 30 Jahren liegt. Den letzten Theil von Mscr. 5383 schrieb Reincken noch als ganz junger Mann;[1] die Züge sind hier sehr sorgfältig und noch nicht so ausgeschrieben wie im Mscr. 5384. Reincken, welcher 1621 zu Deventer geboren wurde und in jungen Jahren nach Hamburg kam, wurde hier der Schüler Scheidemanns, später sein Nachfolger. Von ihm kann er nur das Mscr. 5383 erhalten haben.[2]

Mscr. 5384 ist nach dem bereits mitgetheilten Titel eine mehrfache Überarbeitung des ursprünglichen Lehrbuches. Hauptsächlich unterscheidet es sich von diesem durch die offene Gliederung in 2 Theile; Sweelinck hatte den Stoff fortlaufend und zusammenhängend behandelt. Im Nachwort zum ersten Theil sagt Reincken: »Diseß voorgeschriebene *tractügen* Von der *Music*, ist voor denjenigen Nützlich, soo da einen guten Anfang zur *Composition* begehren zu machen, soo sie dan hierinnen waß foort gebracht haben, werden sie leicht sehen können waß ihnen noch föhlt, soo sie dan daß gelück haben können, daß Ihnen daß zuhanden kömpft, waß man sonderlich: *Arcana* geheimnisse oder Handtgriffe der wahren wißenschafft der *Composition* Nennen mach wie diseß Buch In nachfolgendem *Tractaet* guten theilß, benachrichtigen kan, soo Eß anderß Jemant für Augen kömpft, der die *Application* oder die schlüßelein, zu Allen und Jeden *Cappittelen* Recht weiß zu gebrauchen. Wer diseß haet, der kan viele thuen, midt weinich mühe, daer sich andere über Verwundern müßen und wen manniger die zeidt seines lehbens sich zerarbeitete und zerplagte so wirdt Er doch Nichteß gewißeß treffen.« In der Vorrede zum

[1] Vgl. Eitner in Tiedemans Einleitung (1876) S. 51, welcher Mscr. 5383 noch nach 5384 ansetzt. Die Orthographie Reinckens ist nicht die um die Mitte des 17. Jahrh. allgemein übliche, sondern ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich, wie die mitgetheilten Proben zeigen, zur Genüge durch seine Herkunft.

[2] Bewiesen würde diese Vermuthung erst, wenn man Schriftstücke von Scheidemanns Hand mit Mscr. 5383 vergleichen würde. Leider haben sich solcher trotz angestellter Nachforschungen nicht auffinden lassen.

2. Theil sagt Reincken: »Alßda seint Von Vielerley ahrt *fugen* soo gebunden als auch ungebunden, soo wohl in *unisono*, alß in der *quart*, *quint*, und *octava*, alß auch von den *Consequentzen*, oder auch *Imitationen*, alß auch von dehnen *Contrapuncten*, soo wohl Einfache alß die soo man sonst pfleget gedoppelte *Contrapuncten* zu nennen, soo wol In *motu Recte* (!) alß In *motu Contrario*, soo wol midt 2, alß midt 3 und 4 Stimmen, auch nicht allein auff Einerley, sondern auff zwey, drey, und mehrerley ahrten Voor gestellet, umb den begierigen lerlinck zu Veranlaeßen, Ein mehreß vnd Neyeß, dahinzu zusuchen und zu Erfinden. Solcheß alleß ist Erfunden Von dehnen zwey Voortrefflichen Kunstlern alß Erstlich Von den gaer großen und Ruhmwürdigen *signor. Josepfo Zarlino* Vnd den zu seiner Zeit unvergleichlichen *Mag: Johanes Petri Swelingk, organist* zu *Amsterdam* Von der alten Kirchen, disen beiden trefflich Männern haet die Nachweldt Eß billig zu dancken, waß von der *Composition* und dehrer sonderlichen Hantgriffen, In disen volgenden *Regelen* ist abgefaßet.« Von Wichtigkeit sind nun für uns einige Stellen, in denen Reincken über die Art des Unterrichtens und über die Behandlung und Ausführung gewisser Kompositionsgattungen spricht. Was er da sagt, ist, nach dem gewählten Ausdruck zu schließen, in der Hamburger Schule seit langem üblich gewesen. »Man pfleget die lernenden der *Composition* Nach dehme sie Etwaß *perfect* worden, anzuführen die setzung Eineß *Contrapuncts* gegen Einen *Chorael*: *a* 2: Item wen sie etwa Ein oder 2 *oblighen* wie Eß die *Italianer* Nennen, dagegen führen Können, weiter anzuführen zu den fugen, und besonderß, daß sie solche Ins kurtze *Imitiren* oder kurtz hinter Einander herbringen können.: Eß ist hier aber nicht alle zeidt Nöhtich, daß die Nachfolgende Stimme, der Ersten Ihre *intervallen*, soo *directe* und gäntzlich Nachfolge, wie sie sein solte. Alß dise ist *directe* und Eigentlich Mit allen *intervallen*, der voorgehenden *imitiret.*« Wie solche kanonischen Choralbearbeitungen ausgeführt werden sollen, darüber ertheilt folgende Stelle Auskunft: »In *Contrapuncten* oder sonsten (!) über oder gegen Einen *Chorael* . . . nimbt man gern die Nehgesten *Parteyen* zusammen Alß In Einem *bicinio Alt* und *discant*, *Tenore* und *Alt*, *Bass* und *Tenor*. Nicht soo wohl *Alt* und *Bass*, Jedoch lieber alß *Bass* und *Discant*. *NB*. Diseß ist Eigentlich zu verstehen, soo Eß auffß *Clavier* oder derogleichen *Instrumenta* gemeinet oder Aber Im singen Alter *Motetischen stylus* ist. Woo es aber *Concerten*, oder auff andern *Instrumenta* gerichtet ist, kann man *Bass* und *discant* Im singen Alß auch In *instrumental Music* Ein *Cornettijn* oder *Chormessiges dulciaen* oder *fagott* und dergleichen zusammen setzen.« Die Kanons von Sweelinck sind also nicht bloß

als kontrapunktische Übungsstücke aufzufassen, sondern zu den für Orgel und Klavier bestimmten Choralvariationen hinzuzurechnen. Praktischen Zwecken dienten also auch die Kanons bei Scheidt im ersten Theile seiner *Tabul. Nova.* Das Höchste auf diesem Gebiete leistete dann später Joh. Seb. Bach. Der kanonischen Behandlung werden nun von Reincken gewisse Freiheiten eingeräumt: »Man pfleget auch 2, oder Mehr *fugen* zusammen zu führen und zwaer Nicht *continuirlich* sondern auch wohl Einzelnen auch wohl Einß umbß andere und dann auch Etzliche mahl zusammen und gegen Einander, welcheß soo viel kunstlicher, *Item.* Ein Jede absonderlich, und *per se in imitatione* hinter Einander her soo kurtz alß sichs schicken, und thuen wil laßen, wo nicht gantz *directe* doch *Accommodabel.* Nuhr pfleget man solche zusammen zu *Accommodiren* wie sichß am besten schicken wil, alsoo daß Eine Stimme oder *partey,* der Anderen zu Hülffe kömpt, *quarten* und dergleichen Verhüten und Vergüten hilfft, und Endert man auch Ettwa Eine oder andere *Nota* der *fuga*: oder *punct:* oder Verlengert sie sunst oder Verkürtzet sie *etc*: daß sichs zusammen Entlich fügen oder schicken Muß.« Dieselben Freiheiten gestattet sich Sweelinck im 3. Haupttheil seiner großen Fantasieen in vollstem Maße.[1]

Das Tonsystem, welches Sweelinck mit seinen Kompositionen umfaßt, erstreckt sich von *C* bis $\overline{\overline{a}}$. Die in diesem Raum vorkommenden chromatischen Töne sind:

Fis, fis, $\bar{f}$is, $\bar{\bar{f}}$is.
B, b, $\bar{b}$. —
— cis, $\bar{c}$is, $\bar{\bar{c}}$is.
— gis, $\bar{g}$is. —
— es, $\bar{e}$s, $\bar{\bar{e}}$s.

Als Grundton zu Dreiklängen werden von ihnen nur *B* und *Es* benutzt. *Fis, Cis, Gis* und *Dis* (= *Es*) werden nur als Terzen zu *D, A, E* und *H* verwendet. Nach der ♭-Seite hin bezeichnet der Dreiklang mit großer Terz auf *Es* die äußerste Grenze, nach der ♯-Seite der auf *H.*

Die Kirchentonarten, deren Charakter Sweelinck in seinem Lehrbuch noch im alten Sinne scharf ausprägte,[2] erscheinen in seinen Kompositionen (wir sehen hier von den mehr vokal gehaltenen Kanons ab) durch moderne Elemente stark zersetzt. Wir finden:

dorisch: 2 mal.
dorisch transponiert: 4 mal.

[1] Man vergleiche hierzu Prätorius' Definition, s. oben S. 166. Anm. 3.
[2] S. oben S. 179.

phrygisch transponiert: 1 mal.
lydisch (♭): 1 mal.
mixolydisch: 3 mal.
äolisch: 3 mal.
jonisch: 3 mal.

Der dorische Charakter ist in einem Falle ziemlich rein erhalten — *B* wird nur beim Hinneigen zu *F* gesetzt; in dem andern wird er aber durch die Anwendung der Chromatik gänzlich zerstört. In den transponierten dorischen Stücken ist die Neigung zu *Es*, der kleinen Sexte, ziemlich stark. Phrygisch ist gleichfalls durch Chromatik stark zersetzt. Lydisch und Jonisch sind fast ganz unser *Dur*; ebenso mixolydisch, obwohl sich hier das *F* noch öfter bemerklich macht; Äolisch andererseits entspricht ziemlich unserm *Moll*. Wir sehen also, wie deutlich Sweelinck dem modernen Dur- und Mollsystem zustrebt. Lydisch, Mixolydisch, Jonisch und Äolisch brauchten nicht viel geändert zu werden; und die kleinen Änderungen nahm auch schon eine ältere Zeit vor. Aber gerade die Tonarten, die durch ihre besonderen Eigenthümlichkeiten dem modernen System den energischsten Widerstand entgegensetzten, Dorisch und Phrygisch, wurden durch Chromatik auf das Niveau der anderen Tonarten gebracht. Diese Beobachtung werden wir auch bei Sweelincks Schülern machen können.

Noch eine Schlußbemerkung über die beiden Hamburger Manuskripte! Eitner äußert bei der Besprechung derselben den Wunsch, daß die Maatschappij eine Herausgabe veranstalten möge. Falls dies geschehen sollte, macht er den Vorschlag, beide Bücher in einander zu verarbeiten, weil sie sich gegenseitig ergänzten.[1] Es wäre zu wünschen, daß dieser Weg nicht betreten wird. Aus den obigen Ausführungen geht klar hervor, was Sweelincks Eigenthum in beiden Handschriften ist und daß sich in ihnen eben zwei verschiedene Individualitäten aussprechen. Sweelincks Art ist knapp und gedrungen, sie beschränkt sich auf die nöthigsten Worte; an der Hand von Beispielen lehrt er. Ganz anders geht Reincken vor. Er setzt die Beispiele in Worte um, erklärt mit aller Umständlichkeit und vermehrt die ganze Darstellung durch die Mittheilung eigener Erfahrungen. Dies zeigen uns die oben mitgetheilten Stellen; außerdem stellt er bei jeder Gelegenheit Vergleiche an zwischen »der alten *Componisten* gegebenen Regeln« und der »itzigen Neuen ahrt *Composition*.« Wollte man nun beide Werke in einander verarbeiten, so würde man damit nur die Eigenart eines jeden gänzlich

[1] Vgl. Tiedemans Einleitung (1876) S. 53.

zerstören. Korrekt ist ein Neudruck dieser Manuskripte nur dann, wenn er die Darstellungen beider Männer unvermengt neben einander darbietet. Ferner: es ist Sweelinck gewiß als ein Verdienst anzurechnen, daß er Zarlinos Errungenschaften direkt seinen Schülern vermittelte und daß er sie anregte, sich ebenfalls über die Theorie ihrer Kunst klare Rechenschaft abzulegen; aber die »ungeheure Tragweite,« welche Eitner Sweelincks Lehrbuch beilegt, müßte man erst nachweisen. Im Grunde genommen, that doch Sweelinck nichts anderes, als was jeder Meister that. Er stellte sich die Lehren seines Meisters zusammen und benutzte sie als Leitfaden für den Unterricht seiner Schüler; und diese machten es wiederum so. Eine ungleich wichtigere Aufgabe wäre es zunächst, Sweelincks Orgel- und Klavierkompositionen vollständig und kritisch bearbeitet erscheinen zu lassen. Dadurch würde einem viel größeren Forschungskreis der Boden gesichert und geebnet werden. Denn auf dem Gebiete der Instrumentalmusik hat Sweelinck, wie man nun wohl mit vollem Rechte sagen darf, zusammenfassend, weiterbildend und anregend gewirkt. Zwar kann man den Gelüsten gegenüber, ihn als »Gründer der Instrumentalmusik« hinzustellen, nicht streng genug betonen, daß Englands Kunst es war, in deren Anschauungen Sweelinck großgezogen wurde, und hier die Wurzeln seiner Kunst liegen, daß ferner Italien den fruchtbaren Boden gewährte, auf welchem sich der kräftige Trieb reich entwickeln und entfalten konnte. Wenn er aber die künstlerischen Bestrebungen beider Nationen in sich vereinigte, zu einem einheitlichen Ganzen verschmolz und mit den neuen Keimen den des Sämanns harrenden Boden der norddeutschen Orgelkunst befruchtete, so hat er sich dadurch eine epochemachende Stellung in der Geschichte der Orgelmusik errungen.

2.

Samuel Scheidt in Halle. (1587-1654).

Samuel Scheidt[1] wurde nach dem unter seinem Bild an der Moritzorgel in Halle befindlich gewesenen Distichon[2] im Jahre 1587 zu Halle geboren, wo sein Vater, Konrad Scheidt, als Salinenmeister lebte.[3] Wessen Unterricht den Grund zu der musikalischen Ausbildung des jungen Samuel legte, erfahren wir nicht. Vielleicht

[1] So schreibt er sich selbst, nicht Scheid.
[2] Walther, Lexikon, Sp. 548f.
[3] O. Kade, M. f. M. X, S. 145ff.

leitete sie der Vater. Denn in der Familie scheint die Musik ein lieber Gast gewesen zu sein; wir dürfen dies wenigstens daraus entnehmen, daß ein Bruder Samuels, Gottfried Sch., sich ebenfalls kompositorisch bethätigte.[1] Seine künstlerische Vollendung suchte und fand aber S. Scheidt bei dem berühmten Sweelinck in Amsterdam. Zu ihm begab sich Scheidt, wie Ritter[2] annimmt, »um das Jahr 1608 wenn nicht früher; wann er zurückkehrte, ist noch weniger zu bestimmen.« Die äußersten Zeitgrenzen lassen sich aber doch angeben. In dem Begleitschreiben zu dem Dedikationsexemplar seiner *Tabulatura Nova*, welches er am 22. Dez. 1624 an den Kurfürsten Johann Georg I. v. Sachsen richtete,[3] sagt Scheidt, daß er sich in der »bestallung« seines Herren, des Fürsten und Administrators Christian Wilhelm, »in das 15. Jahr erhalten.« Da er demnach seit etwa der Mitte des Jahres 1609 im Amt war, so muß er spätestens 1607 abgereist sein; aus anderen Gründen that er dies aber wahrscheinlich schon früher. Daß er gerade Sweelinck aufsuchte, läßt sich wohl erklären. Süddeutschlands Orgelmusik nahm zwar wieder einen Aufschwung — neue feste Formen zusammen mit einer bestimmten Art instrumentaler Technik wurden hier durch Haßler, Chr. Erbach u. a. gepflegt. Wenn er keinen von diesen Meistern aufsuchte, so lag der Grund, was Haßler betrifft, wohl darin, daß dieser schon zu kränklich war, um sich noch der Lehrthätigkeit voll hingeben zu können; die andern Vertreter aber der süddeutsch-italienischen Richtung waren mehr oder weniger mit Scheidt gleichalterig. Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Halle, an der Hauptverkehrsstraße von den südlichen Handelsstädten einerseits und vom Kurfürstenthum Sachsen andererseits nach den norddeutschen Hansestädten hin gelegen, mußte also vom Süden und Norden immer neue Anregungen empfangen. Haßler, der einen neuen deutschen Stil geschaffen hatte, befand sich schon längere Zeit auf der Höhe seines Ruhmes. Wir können annehmen, daß Scheidt mit dessen Richtung schon vertraut war, bevor er nach Holland ging. Von Norden her machte sich aber zu Anfang des 17. Jahrh. eine Strömung bemerkbar, welche, bezeichnend genug, von England ausgeht. Englische Musik und Musiker beginnen jetzt

[1] Die beiden Brüder komponierten auf den Tod ihres vielleicht erst kürzlich verstorbenen Vaters Stücke: *Cantiones sacrae*, 1620, nr. 33 u. 35: »*Lessum hunc in obitum Conradi Scheidt Pigarchae (vulgo fontium Magistri) in Salinis Saxonicis parentis optimi et desideratissimi moestus author apposuit*«; »*Parodia in obitum parentis optime de se meriti decantata a Godofredo Scheidt, authoris fratre.*«

[2] a. a. O. I S. 183.

[3] O. Kade, M. f. M. X, S. 145 ff.; ebenfalls mitgetheilt bei La Mara, Musikerbriefe, I Leipzig 1886, S. 97 ff., aber unterm 22. Okt. (?)

in Deutschland einen großen Einfluß auszuüben. An den Fürstenhöfen, z. B. in Dresden, Stuttgart, Wolfenbüttel, in Städten wie Hamburg, waren englische Instrumentisten begehrte und angesehene Leute. Männer, wie Michael Prätorius, Valentin Hausmann u. a. ließen englische Kompositionen in Deutschland nachdrucken.[1] Auf diesem Wege drang nun der Ruhm Sweelincks durch Deutschland und nach Halle, als der eines Mannes, welcher wie Haßler die Unterweisung der großen Venetianer Meister genossen, welcher aber mit den hier gewonnenen Errungenschaften die Technik der englisch-niederländischen Kunst vereinigte. Hier konnte Scheidt also noch etwas Neues kennen lernen; und daß er die richtige Quelle auch fand, wissen wir. Spätestens 1609 kehrte er zurück und trat in der Mitte dieses Jahres in den Dienst des Administrators Christian Wilhelm ein.

Halle[2] war im 16. Jahrh. der Sitz eines Erzbischofes gewesen, welchen das Magdeburger Domkapitel jedesmal zu wählen hatte. Nachdem sich dieses aber 1561 zur evangelischen Lehre bekannt, »postulierte« es nun nicht mehr katholische Erzbischöfe, sondern weltliche protestantische »Administratoren« als Regenten des Landes. Dem ersten Administrator und späteren Kurfürsten von Brandenburg, Joachim Friedrich, folgte 1598 dessen Sohn Christian Wilhelm, für welchen aber in Anbetracht seiner Jugend das Domkapitel bis 1608 die Regierung führte. In diesem Jahre nahm er selbst die Zügel in die Hand; in die Anfangszeit seiner Regierung fiel also die Anstellung des 22jährigen Samuel Scheidt. Man hat bisher geglaubt, Scheidt hätte sein ganzes Leben hindurch als »Organist und Kapellmeister« gewirkt; über den Ort, an welchem er seine Pflichten zu erfüllen hatte, war man gänzlich im Unklaren. Unsere Untersuchung wird alle Angaben in erheblicher Weise modifizieren.

Scheidt selber nennt sich auf dem Titelblatt seiner »*Cantiones sacrae*« Hamburg 1620, ausdrücklich nur »*Organista*«, auf dem Titelblatt des ersten Theils seiner »Geistlichen Concerte«, Hamburg 1612, sowie in der *Tabulatura Nova*, Hamburg 1624, »*Organista et Capellae Magister*,« in seinen späteren Werken dagegen nur »*H*« *(Hallensis)* oder »*C*« (Capellmeister). Die Sachlage, die sich hieraus schon ziemlich deutlich ergiebt, gewinnt noch an Klarheit durch folgende No-

---

[1] Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung, 1887, J. Bolte, das Liederbuch des P. Fabricius, S. 66. Es ist übrigens beachtenswerth, daß V. Haussmann sich im Besitz von S. Scheidts Kompositionslehre (vgl. S. 180) befand.

[2] Die Mittheilungen über die politischen und kirchlichen Verhältnisse in Halle verdanke ich den freundlichen Nachrichten des Herrn Dompredigers H. Alberts.

tizen. Der Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Prätorius[1] wurde von Christian Wilhelm des öfteren dazu in Anspruch genommen, in Halle die Kirchenmusik zu leiten. Da ihm die nöthigen ausführenden Kräfte fehlten, so wandte er sich an den Kurfürsten Johann Georg I. v. Sachsen mit der Bitte, ihm auszuhelfen. Dies geschah im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrh. Ferner berichtet uns der Hallenser Chronist Joh. Christoph v. Dreyhaupt:[2] »Die Orgel (zu St. Moritz) hat der gelehrte und damahls berühmte Orgelmacher zu Halle, *Esaias Beck ao.* 1569 zuerst verfertiget, selbige haben die Kirchenväter *ao.* 1624 in der Woche *Trinitatis* (23.—30. Mai) abtragen und die anietzo (1755) annoch vorhandene samt dem großen Schüler-Chor, unter direction des damahligen berühmten Ertzbischofflichen Capellmeisters *Samuel Scheids*, der vorher etliche Jahr bey dieser Kirche Organist gewesen, auch selbst ein ansehnliches dazu verehret, durch den Orgelmacher Johann *Compenium* erbauen, und durch den Kunstmahler *Nicol. Rossmann* mit biblischen Figuren und andern Bildern zieren lassen, welche am 14. Febr. 1625 bey einer Brautmesse zum erstenmahl gebraucht worden.« Scheidt war somit von 1609 bis Trinitatis 1624 Organist an der Moritzkirche und das »Vermächtnis,« von welchem spätere Lexikographen berichten, bestand aus einem ansehnlichen Beitrag zum Bau der neuen Orgel, welcher nach seiner Leitung vor sich ging. Die Stelle eines Erzbischöflichen Kapellmeisters scheint im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrh. nicht besetzt gewesen zu sein, so daß sich Christian Wilhelm genöthigt sah, Mich. Prätorius des öfteren nach Halle zu berufen. Im Jahre 1620 dedizierte Scheidt seine im Stil des Prätorius komponierten »*Cantiones sacrae*« dem Administrator, welcher mit Anbruch des 30jährigen Krieges Halle verlassen hatte, um gegen die Kaiserlichen zu kämpfen. Scheidt wurde infolgedessen, und zwar wohl nach 1620, zum Kapellmeister ernannt; die Probe für seine Brauchbarkeit hatte er ja abgelegt. Bis zum Mai 1624 hatte er also den doppelten Dienst als Organist und Kapellmeister zu verrichten. Nach dieser Zeit war er dann bis zu seinem Tode nur Kapellmeister.[3] Als solcher mußte er in der Hofkirche aufwarten. Es muß hier festgestellt werden, ob

[1] La Mara, Musikerbriefe I, Leipzig 1886, S. 57 ff., M. Prätorius schreibt aus Halle, den 30. April 1616.

[2] »Beschreibung des Saal-Creyses Halle,« I Halle 1755. S. 1084. Diese wichtige Notiz verdanke ich der freundlichen Mittheilung des Herrn Dr. Fleischer in Berlin.

[3] Aktenmäßige Belege ließen sich in den Archiven zu Halle nicht finden. Vielleicht würde sie eine Nachforschung im Magdeburger Dom zu Tage fördern, da 1742 die Regierung von Halle nach Magdeburg verlegt wurde und hierher auch die Akten wanderten.

die damalige Hofkirche mit dem heutigen Dom oder mit der Moritzkirche identisch ist. Beim Wegzuge des Kardinals Albrecht aus Halle 1541 war der Dom zugeschlossen worden und er stand leer, bis ihn 1589 der erste Administrator Joachim Friedrich reinigte und zur lutherischen Hofkirche weihte. Als nun Christian Wilhelm 1626 geächtet und 1628[1] vom Domkapitel wegen dauernden Entferntseins seines Fürstenamtes entsetzt worden war, begehrte der Kaiser das Erzbisthum für seinen Sohn. Kaiserliche Truppen besetzten Halle und der Dom wurde auf kurze Zeit wieder katholisch. Bis 1628 und nach dem Wegzuge der kaiserlichen Truppen sind aber die lutherischen Gottesdienste im Dom fortgesetzt worden. Die Hofkirche und der jetzige Dom sind also identisch.

In dieses Bild passen die Einzelzüge, die wir den Vorreden von Scheidts Werken entnehmen, sehr wohl hinein. Er sagt:[2] »Ob es wol nicht ohn, das ich guten Leuten mit solchen vnd dergleichen Psalmen, *Fugen*, *Tocaten*, *Echo*, *Passomezen*, *Canonen* vnd andern Weltlichen Liedern ... auch wol vber Land gedienet, viel meiner discipel auch solche wider meinen willen, vnter die Leute gebracht.[3] Ist doch in diesem Werck alles — — mit mehrern *variationibus* — *augiret*.« Ferner:[4] »*Negociis Aulicis distentus, Discipulos Philomusos, id passim per literas hinc inde a me petentes, privatim instituere et informare non possum.*« Als Organist unterrichtete Scheidt viele Schüler, viele instruierte er durch übersandte Kompositionen. Dazu fand er aber nicht mehr die nöthige Zeit, als sich die Last seiner Arbeit durch die Übernahme der Kapellmeisterthätigkeit verdoppelte. Um nun doch allen Wünschen Rechnung zu tragen, entschloß er sich, seine Orgelkompositionen gedruckt erscheinen zu lassen. In der ersten Hälfte des Jahres 1624 kam zu Hamburg die *Tabulatura Nova* in 3 Theilen heraus. Dies Werk, welches Scheidts Laufbahn als Organist würdig beschloß, trug seinen Namen durch ganz Deutschland hin.

Wie sehr sich Scheidt bewußt war, hiermit den deutschen Organisten einen ganz neuen Weg eröffnet zu haben, beweisen die Worte des Begleitschreibens, welches er dem Dedikationsexemplar an Kurfürst Johann Georg I. mitgab:[5] »Und demnach meine bishero gepflogene art und manier vff der orgel und instrument zu schlagen, nicht wenigen beliebet, begehret und gesucht worden, insonderheit,

[1] Ritter a. a. O. I S. 184 giebt 1638 an.
[2] Tab. Nov. I »an den guthertzigen Musicverstendigen Leser.«
[3] Wir denken an das Mscr. des grauen Klosters.
[4] Tab. Nov. II. Dedikation.
[5] Vgl. S. 187. Anm. 3.

daß sich bis dato niemandt teutscher Nation unterfangen, welcher eintzige *cantion* in orgeln oder Instrumententabulatur hette bringen wollen, als habe ich solche meine art und manier in öffentlichen Druck ausgehen zu lassen — — — kein bedenken haben können« (Halle, 22. Dez, 1624). Der Kurfürst befahl seinem Kapellmeister Heinrich Schütz, darüber an den Kammersekretär Bericht zu erstatten. Schütz schrieb nun am 30. Dez. 1624: »Nachdem derselbe wegen Samuel Scheidten Capelmeister zu Halle eingeschickten musicalischen sachen eigendtlichen Bericht und darüber mein *judicium* begehret, als füge ich Ihme dienstfreundtlichen zu wissen, daß jetziges Werk . . . seyen Sachen für Organisten auff die Niederländische art, gar wol zu hören . . . Über dieses aber weis mein grosg. l. Cammersecretair sich vielleicht noch zu erindern, da berürter Samuel Scheidt noch zwei andere *opera* vordem eingeschickt, daß von ohngefähr das Schreiben, als ich einsten zum Aufwarten gang, von der Knaben einem verloren worden. Dieselben *opera* aber seindt . . . nicht dediciret, sondern nur praesentiret worden, seindt auch noch fürhanden, aber bis *dato* (weil noch kein *recompens* darauf gefallen) noch nicht in den *Catalogum* der Bücher gebracht worden.« Auf den Vorschlag einer gewissen Abfindungssumme entschied der Kurfürst am 1. Jan. 1625, »dem Capellmeister zu Hall Samuel *Scheidten* einen Becher von 25 1/6 Reichsthaler Werth hinwieder verehren zu lassen.« Unter den beiden schon früher eingeschickten Werken können nur die »*Cantiones sacrae*,« 1620, und der erste Theil der »Geistlichen Concerte« verstanden sein. Daß sich Schütz mit einer gewissen Wärme der Sache Scheidts annahm, findet seine Erklärung in der persönlichen Bekanntschaft, die beide bei einer früheren Gelegenheit mit einander gemacht hatten. Scheidt sagt:[1] »*Certe quam diu vivam, meminero, quanta animi voluptate beatam illam animam Michaelem Praetorium, Henricum Schuzium et me . . . in aula illustri Biruthina in consessu Principum et Magnatum Dei summi laudes concinnentes audieris*« (Halle, 18. Sept. 1621). Die drei Meister hatten also einmal gemeinschaftlich in Baireuth eine Kirchenmusik aufgeführt. Michael Praetorius, welcher erst vor kurzem im Jahre 1621 gestorben war, muß auch in Halle öfter mit Scheidt zusammengekommen sein.[2] Daß er sich für die Niederländische Instrumentalkomposition interessierte, zeigen seine Worte:[3] »Vnd ob ich zwar

[1] Erster Theil der Geistlichen Konzerte, Dedikation in der Tenor- und Generalbaßstimme.

[2] Vgl. oben S. 189.

[3] *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, III S. 23 unter »*Tocata*;« vgl. dazu S. 188.

viel herrliche *Tocaten* von den vornembsten Italiänischen vnd Niederländischen Organisten zusammen bracht, auch selbsten nach meiner Einfalt vnd Wenigkeit etliche darzu gesetzt, in willens dieselbige in Druck zu *publiciren*: So habs ich doch noch zur Zeit ... nicht zu Werck richten wollen.« Daß dieser Verkehr nicht bloß ein äußerlicher war, sondern auch auf die Kompositionsthätigkeit Scheidts einen gewissen Einfluß ausübte, ist bereits angedeutet.[1] Es wäre eine lohnende Aufgabe, Scheidts Vokalkompositionen nach dieser Richtung hin einer näheren Prüfung zu unterziehen. Nicht ohne Einfluß mag ferner die Bekanntschaft mit dem Quedlinburger Stadtkantor, Heinrich Baryphonus, gewesen sein, welcher seinerseits ebenfalls mit Michael Praetorius und Heinrich Schütz in Verbindung stand.[2] Andreas Werckmeister berichtet uns:[3] »Der berühmte Samuel Scheit schreibet an *Baryphonum*, *anno* 1651. den 26. *Januar* also: Es ist jetzo eine so närrische Music, daß ich mich verwundern muß, da gilt falsch und alles, da wird nichts mehr in acht genommen, wie die lieben Alten von der *Composition* geschrieben. Es soll eine sonderliche hohe Kunst seyn, wenn ein hauffen *Consonantien* unter einander lauffen. Ich bleibe bey der reinen alten *Composition*, und reinen Regeln. Ich bin offt aus der Kirche gangen, daß ich die Bergmanieren nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Müntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden.«

Wie weit und nach welchen Richtungen hin sich sonst die Verbindungen Scheidts erstreckten, erkennen wir aus den Dedikationen seiner *Tabulatura Nova*. Der erste Theil ist dem Markgrafen Christian von Brandenburg und dem Kurfürsten Johann Georg I. v. Sachsen gewidmet. Die Bekanntschaft mit H. Schütz ist bereits erwähnt. Die Hohenzollern standen zum Erzbisthum Magdeburg in einem besonderen Verhältniß, da immer einer der Markgrafen zum Administrator ernannt wurde.[4] Der zweite Theil ist den Senaten von Nürnberg, Danzig und Leipzig dediziert. In Nürnberg hatte Scheidt, wenn nicht persönlich bekannte, so doch künstlerisch ihm nahestehende Freunde, auf welche wir bei Besprechung der Kompositionen zurückkommen werden. In Danzig lebte Paul Siefert, ein Mitschüler Scheidts, als angesehener Organist; seine mannigfachen

[1] Vgl. oben S. 189.

[2] E. Jacobs, Zwei harzische Musiktheoretiker des 16. u. 17. Jahrh., Viertelj. f. M. 1890, S. 114.

[3] *Cribrum musicum* oder Musikalisches Sieb ... zum Druck befördert durch Johann Georg Carln,« Quedlinburg u. Leipzig 1700, S. 41.

[4] Vgl. hierzu oben S. 188.

Berührungen mit Mitteldeutschland sind bisher noch nicht recht beachtet worden. Inwiefern Leipzig Scheidts Kunstübung nahestand, ließ sich nicht ermitteln; vielleicht kommt hier das Thomaskantorat in Betracht. Jedenfalls erhielt er die einmal hier angeknüpfte Verbindung aufrecht; 1640 ließ er in Leipzig den vierten Theil seiner Geistl. Concerte drucken. Den dritten Theil der Tab. Nov. widmete er den Senaten von Lübeck, Hamburg, Lüneburg und Magdeburg. In den drei ersten Städten wirkten direkte und indirekte Schüler Sweelincks; auf Magdeburg wurde Scheidt durch lokale Verhältnisse hingewiesen.

Von Scheidts späterem Leben erfahren wir recht wenig. In der Dedikation seiner »Lieblichen Krafft-Blümelein«[1] an Joachim Vizlaff, Kriegsrath und Oberst der evangelischen Fürsten und Stände, sagt er: »Dessen ich selber Zeuge seyn kann; mit was großer *attention*, Sie mich, als ich Ihr allhier zu vnterschiedenen mahlen *musiciret*, gehöret, auch was großen *Favors* sie mir hierob erweiset, vnd sich zu einem mehren anerbotten; Auch zu dem Ende, ihren Cammer Diener Zacharias Eckharden, mir in meine *Institution* vbergeben« (Halle, 15. Aug. 1635). Als Probe des Lehrerfolges ist dem Werk ein Konzert des Schülers beigefügt. Über die Persönlichkeit dieses Zach. Eckhard geben die Lexika keinerlei Auskunft. Folgende Notizen sind deshalb nicht unangebracht. In der Kapelle zu Stuttgart[2] lebten zu Anfang des 17. Jahrh. vier Vertreter des Namens »Eckhardt« als Instrumentisten; einer von ihnen war Hoforganist. Aus einem Elbinger Aktenstück theilt G. Döring[3] folgendes mit: »1643 wird der Bau der Orgel zu St. Marien durch Meister Samuel Werner beendigt. Die mit der Abnahme beauftragten Personen, unter denen auch ein Organist Zacharias Eckard aus Pr. Holland, erklären, »sie wüßten nicht, daß dergleichen Werk von so viel Stimmen in solch kleinem *corpore* in gantz Preußen wäre.«« Man könnte beide Angaben ganz gut vereinigen. Einer der Stuttgarter Eckhards stammte aus Pr. Holland, schickte von hier seinen Sohn Zacharias E. zu dem im Süden berühmten S. Scheidt und dieser wies seinem Schüler wieder den Weg nach dem Norden hinauf. Ein zweiter uns namhaft gemachter Schüler[4] Scheidts war Adam Krieger, später

[1] »Liebliche Krafft-Blümelein, aus des Heyligen Geistes Lustgarten abgebrochen . . . *Concert*weise mit zweyen Stimmen, sampt dem *General*-Baß *componiret*.« Halle 1635. Exempl. Kgl. Bibl. Berlin.

[2] Jos. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberg. Hofe, I Stuttgart 1890, S. 33, 40, 46, 49.

[3] Zur Geschichte der Musik in Preußen, Elbing 1852, S. 49.

[4] »Herrn Adam Kriegers . . . Neue Arien, in 6 Zehen eingetheilet . . . so nach seinem seel. Tode erst zusammengebracht, und zum andernmahl zum Druck

Hoforganist in Dresden. Da dieser 1637 geboren wurde, so kann er nur während der letzten Lebensjahre des Meisters dessen Unterricht genossen haben. Am 19. Juni 1642 wandte sich Scheidt[1] an Herzog August v. Braunschweig, ihm Kompositionen anbietend, welche Scheidt »nicht in Druck will kommen lassen, darmit sie nicht gemein (werden).« Diese Motivierung zwingt uns nicht durchaus dazu, pekuniäre Verlegenheiten vorauszusetzen.[2] Er kann auch die Absicht gehabt haben, dem Herzog persönlich eine angenehme Freude zu bereiten, indem er ihm allein die Kompositionen dedizierte und sie nicht durch den Druck jedermann zugänglich machte. Jener Brief enthält übrigens die einzige Stelle, aus der wir schließen dürfen, daß Scheidt eine Familie besaß; er redet dort von den »Seinigen.«

Fast am Schlusse seines Lebens kehrte Scheidt wieder zur Orgelmusik zurück. Im Jahre 1650 erschien von ihm als das Werk eines gereiften und geläuterten künstlerischen Geschmackes zu Görlitz ein Tabulaturbuch mit 100 Chorälen. Er widmete das Buch dem Bürgermeister und Rath der Stadt Görlitz, bewogen durch »die genugsam verspürte *Benevolenz* und Wolgewogenheit gegen meine wenige Person, und dann das sonderbahre Verlangen nach dieser musicalischen Arbeit, welche Sie in dero berühmten Stadt und Weichbilde zum Druck zu befördern sich großgünstig belieben lassen« (Halle, Sonntag Cantate [22. April] 1649).

Einige Jahre später erreichte die bedeutsame Thätigkeit Scheidts ihr Ende; er starb am Charfreitag den 24. März 1654.[3] Zu seinem Andenken wurde sein Bild an der Moritzorgel aufgehängt. Der Chronist Joh. Christ. v. Dreyhaupt[4] berichtet: »An *Epitaphiis* und Bildern sind in dieser (Moritz-) Kirche befindlich ... an der Orgel das Bild des Capellmeisters [*Samuel Scheids.*« Darunter befanden sich Distichen, welche Walther[5] mittheilt:

Haec est effigies Samuelis Scheidii, acumen
Ingenii cujus nulla figura capit.

befördert worden,« Dresden 1676, Vorrede in der *I voce*. Vgl. Becker, N. Ztschr. f. M., Jahrg. 31, S. 205.

[1] Fr. Chrysander, Jahrb. f. musik. Wissensch., I S. 158 ff.

[2] Ritter a. a. O. I S. 184.

[3] Witte, diar. biogr., giebt den 24. Mai an; ebenso Walther, Lexikon, Sp. 548 f.; C. v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang, II Leipzig 1845, S. 611, den 25. März; ebenso Becker, a. a. O.; Ritter a. a. O. den 14. März. Maßgebend sind obige Distichen. An der Hand von den sehr praktischen »Kalender-Tabellen« Dr. F. Müller's, Berlin, G. Reimer 1885, gelangen wir zu obigem Datum.

[4] Vgl. oben S. 189, Anm. 2.

[5] Lexikon, Sp. 548 f.

Musicus hic quantus, vocale et chroma vibratum
Ecstaticis digitis, organa, scripta docent.
Defunctus in Domino die crucifixi Salvatoris Anno M.DC.LIV.
aetatis LXVII.«

Scheidts Fertigkeit als Orgelspieler preisen auch die Worte,[1] welche »einsten eine hohe Fürstliche Person von seinem (A. Kriegers) Lehrmeister Herr Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: Ach schade und immer schade, daß diese Hände dermaleinst verfaulen sollen.« Recht bezeichnend ist ferner ein Lobgedicht bei Joh. Rud. Ahle,[2] welches uns die damals berühmtesten deutschen Musiker aufzählt:

»Es hat S im Abc, was Music thut anlangen.
Wie bekantlich ist, bißher allen Preiß fast eingefangen;
Schütze, Schein, Scheid, Schop, Schild, Schultze, Sell' und letzlich Scheidemann,
. . . . . .
Diese, diese, deucht mich gantz, solten füglich schwimmen oben,
Diese sinds, die hochhertraben mit gedachter Himmelskunst;
Diesen Achten allen bleibt diese Zeit der Preiß und Gunst.«

Scheidts virtuose Meisterschaft im Orgelspiel wird ferner hervorgehoben in den Distichen unter seinem Bilde in der *Tabulatura Nova*:

»*In effigiem Samuelis Scheiti Musicorum principis.*
Hic ille est Samuel cuius vultum aenea cernis
Scheitius organici gloria prima chori.
O numeris natam liceat quoque sculpere mentem,
Pegaseas liceat sculpere posse manus.
Nil tibi laudo virum, sat eum tibi publica laudant
Scripta: sat artificem nobile laudat opus.«

ferner von G. Endermann in der Görlitzer Tabulatur:

»*Non sunt artifices hoc tantum fine creati,*
Ut sint artifices, praetereaque nihil.
Artem qui callet, pariter conjungit et usum,
Hunc reor artificis nomen habere meri.
Scheitius ante omnes hoc unus praestat utrumque,
Illius ergo laus altius ire nequit.«[3]

Jenes Bild in der Moritzkirche ist mit dem Abbruch der alten und Bau einer neuen Orgel im Jahre 1840 abhanden gekommen. Ein

[1] Vgl. oben S. 193, Anm. 4.

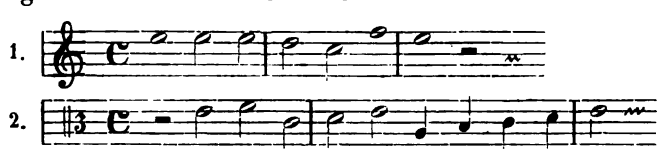
[2] »Neu-gepflanzter Thüringischer Lustgarten,« Erster Theil, Mühlhausen 1657, *vox prima*, zweites Lobgedicht.

[3] Vgl. Ritter a. a. O. I S. 208 »die Vokalkompositionen zunächst, nicht seine Orgelwerke, machten ihn zu einem der berühmten drei S:«

Hallescher Kunsthändler besaß nun zwar vor einiger Zeit zwei aus der Moritzkirche stammende Oelbilder, deren eines den Pfarrer Sering (Ende des 16. Jahrh.) darstellte; das andere hätte dem Äußeren nach wohl zu Scheidt passen können. Indessen ergab eine sachkundige Prüfung, daß dies zweite Bild erstens stümperhaft gemalt sei, was für Scheidt keine besondere Ehre gewesen wäre, und daß es zweitens seine Entstehung dem vorigen Jahrh. verdanke. Jenes Oelbild muß sonach als verschollen gelten. Einen Ersatz dafür aber bietet die *Tabulatura Nova*. Auf der Rückseite des Titelblatts zum ersten Theil derselben zeigt uns ein Holzschnitt Scheidts Bild, welches besonders anziehend ist durch die unter einer hohen, freien Stirn uns voll und wohlwollend anblickenden Augen. Die Brust ziert eine Münze an einer Ehrenkette.

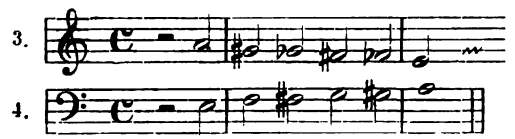
Wenn wir uns nun anschicken, Scheidts Bedeutung als Orgelmeister an der Hand seiner Kompositionen näher zu untersuchen, so ist zunächst zu bemerken, daß auf eine genauere bibliographische Beschreibung seiner Orgelwerke hier verzichtet werden kann, da eine solche des öfteren gegeben worden ist.[1] Ferner werden wir zwar die beiden Tabulaturbücher für sich gesondert betrachten, nicht aber auch die drei Theile des ersten. Vielmehr werden wir denselben Weg einschlagen, wie bei der Besprechung Sweelincks, nämlich die der Form nach zusammengehörigen Stücke herauszunehmen aus den einzelnen Theilen und zusammenzustellen. Die *Tabulatura Nova* enthält 3 Fantasieen, 2 Fugen, 2 Echos, 9 Liedvariationen, 18 Choralvariationen, 1 Choralfantasie, 1 Choraltoccata, 1 Kyrie, 9 Magnificat, 12 Kanons. Dazu kommt 1 Toccate und 1 Liedbearbeitung aus dem Mscr. des grauen Klosters.[2]

Mit dem Namen »*Fantasia*« bezeichnete Sweelinck, wie wir sahen, eine große dreitheilige Fugenform und gleichzeitig noch das Echo. Scheidt trennt die Namen Fantasie, Fuge und Echo; wir wollen zusehen, nach welchem Prinzip er dies thut. Der äolischen »*Fantasia super «Jo son ferito casso» Fuga quadruplici. à 4 Voc.*« (I. 2.) liegen 4 Themata zu Grunde:



[1] C. v. Winterfeld, Ev. Kirchenges.; E. Bohn, Katalog der beiden Breslauer Bibliotheken; E. Vogel, Wolfenbütteler Katalog; Ritters Angaben sind nicht ganz korrekt.

[2] s. oben S. 155. Anm. 1.



In der Verarbeitung derselben sucht Scheidt die Inkonsequenzen Sweelincks und Luythons[1] zu vermeiden und die Vorzüge beider Männer zu vereinigen. Im ersten Haupttheil der Fantasie. deren Formenumrisse dieselben wie bei Sweelinck sind, läßt er die Kontrapunkte nicht sich motivisch weiterbilden, sondern führt statt dessen die drei Gegenthemata ein, welche ricercarmäßig in einander verwebt werden. Im zweiten Haupttheil wird nicht durch das Wachsen der Stimmenanzahl und durch die zunehmende Beweglichkeit der Kontrapunkte in Sweelincks Art eine Steigerung bewirkt. Das Thema wird zunächst, wie es auch Sweelinck thut, durch Verknüpfung mit den drei Gegenthemen erweitert und das Ganze zu ganzen Noten verlängert. Daran hängt nun aber von vornherein ein Komplex von drei Stimmen, die sich gegenseitig fortwährend imitieren. Die Melodiefiguren sind frei oder mit Anlehnung an irgend einen Bestandtheil des Themas gebildet; sie gehen durch geschickte Verkettung in einander über oder bilden sich motivisch weiter. Der dritte Haupttheil bringt dann die Engführung und Verkleinerung aller Themata. Scheidt nimmt also nicht einen einzigen Faden, auf den er die verschiedensten, wenn auch innerlich zusammenhängenden Dinge aufreiht, sondern mehrere durch ihre Farben kontrastierende Fäden, welche er nie aus den Händen verliert und welche er mit erstaunlicher Kunstfertigkeit zu drehen und zu wenden weiß, um immer wieder neue Farbenwirkungen zu erzielen.

Über den Ursprung der verarbeiteten vier Themata sind die Angaben Ritters[2] nicht korrekt. »*Jo son ferito ahi lasso*« sind die Anfangsworte einer Motette Palestrinas, welche durch eine Nürnberger Ausgabe[3] auch in Deutschland bekannt wurde. Aus dieser Motette stammen nicht alle 4 Themata, sondern nur das erste; mit den übrigen hat es eine eigene Bewandniß. Die chromatischen Motive hat Scheidt von Sweelinck entlehnt; auch Christ. Erbach benutzte sie.[4] Diesem Augsburger Meister begegnen wir hier wiederum und

[1] Vgl. oben S. 165 f.

[2] a. a. O. S. 190; korrekt dagegen die C. v. Winterfelds, Ev. Kirchenges., I S. 611 ff.

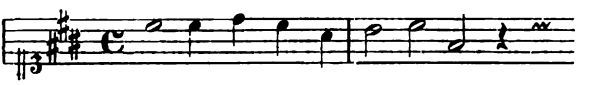
[3] »*Gemma musicalis selectissimas varii styli Cantiones ... continens ... studio & opera Friderici Lindneri Lignicensis ... I Noribergae ... 1588.*«

[4] Vgl. oben S. 163 f.

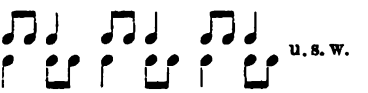
mit ihm dem Nürnberger H. L. Haßler. Erbach schrieb ein äolisches Ricercar »*sopra le fuge Jo son ferit' hai lasso è Vestiva colli*«,[1] in welchem er zu Thema 1. einen frei erfundenen Kontrapunkt durchgehends festhält. Haßler komponierte ein in der handschriftlichen Vorlage[2] nicht näher bezeichnetes Stück, ein Ricercar in der Form, wie wir sie bei A. Gabrieli fanden,[3] welchem Thema 1 und 2 zu Grunde liegt. Hinter diesem scheinbar nur zufälligen Zusammentreffen bergen sich indes einige tiefere Beziehungen, welche uns wieder auf Sweelinck zurückführen. Daß Sweelincks Name im Südwesten Deutschlands wohl bekannt sein konnte, dürfen wir aus dem lebhaften Verkehr, welcher im 17. Jahrh. zwischen den großen südwestdeutschen Handelsstädten und den Niederlanden bestand, schon im voraus vermuthen. Dazu gesellen sich nun Anzeichen einer gewissen gegenseitigen künstlerischen Einwirkung. Ein Fugenthema Sweelincks findet sich bereits in Klebers Tabulaturbuch;[4] ein mit Erbachs Kompositionen vertrauter Süddeutscher[5] fertigte in den Niederlanden eine Handschrift an, die mehrere Kompositionen Sweelincks der Nachwelt erhalten hat. Ein anderer Süddeutscher[6] sammelte Kompositionen berühmter süddeutscher Meister vom Anfang des 17. Jahrh.; Sweelinck und Scheidt sind außerdem noch hier vertreten. Der Schreiber war anscheinend einer jener »brieflichen«[7] Schüler Scheidts. Zu beachten ist hier auch der Umstand, daß man Sweelincks Oelbild in Darmstadt[8] gefunden; es mag früher irgend einem deutschen Schüler desselben gehört haben. Mattheson[9] erzählt einmal von Praetorius und Scheidemann, daß sie Sweelincks »gemahltes Ebenbild mit zu Hause brachten vnd in ihren besten Kammern aufstellten.« Was nun Haßler anlangt, so ist auch hier nicht[10] ein Einfluß Sweelincks durch Scheidt auf ihn nachzuweisen. Das Palestrina'sche Thema konnte er durch die Nürnberger Ausgabe längst kennen, und das 2. Thema hat er in ähnlicher Weise bereits 1601 benutzt:[11]

---

[1] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 46v.
[2] ebendort, Fol. 71v.
[3] Vgl. oben S. 165.
[4] Vgl. oben S. 160f.
[5] Vgl. S. 155. Anm. 2.
[6] Vgl. S. 155. Anm. 1.
[7] Vgl. S. 190.
[8] Vgl. S. 154.
[9] Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 331.
[10] Vgl. S. 168f.
[11] »Lustgarten Neuer Teutscher Gesänge. . . Nürnberg 1601,« nr. 8: »Mir traumt in einer nacht,« XV. Publikation der Gesellsch. f. Musikforsch. hrsg. F. Zelle. S. 6.

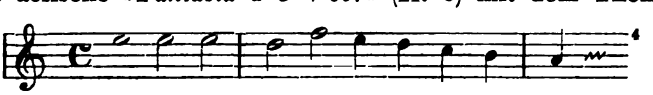


Andererseits aber braucht auch Scheidt nicht das zweite Thema erst von Haßler zu haben. Es war ein in der niederländischen Lautenmusik, welche auch Sweelinck pflegte,[1] bekanntes Thema.[2] In anderer Beziehung läßt sich jedoch eine Einwirkung Haßlers auf Scheidt nicht verkennen. Sie zeigt sich in dem konsequenten Festhalten von kleinen kontrapunktierenden Melodieen, welches wir in dem Maße bei Sweelinck noch nicht finden, ferner in der gesteigerten Anwendung von Wechselchörigkeit, endlich in dem Gebrauch gewisser rhythmischen Figuren, die von allen Stimmen kurz nach einander imitiert werden. Hierher gehört namentlich die beliebte Frottolenfigur:



Von Erbach dagegen dürfen wir annehmen, daß er ebenso, wie er das chromatische Thema Sweelincks nach Scheidts Vorbild bearbeitete, auch das Palestrina'sche durch Scheidt angeregt sich vornahm. Auf die Posteriorität Erbachs läßt auch die Bezeichnung »*sopra le fuge*« schließen. Es ist übrigens nicht unmöglich, daß Scheidt sowohl Haßler als Erbach persönlich gekannt hat. Wenn er von Halle aus doch Kunstreisen machte und so nach Baireuth kam,[3] so war es von dort bis nach Nürnberg und Augsburg eben kein zu großer Weg mehr.

Die äolische »*Fantasia à 3 Voc.*« (II. 6) mit dem Thema:



verändert in anderer Weise die Sweelinck'sche Fantasieform. Die drei Haupttheile sind zwar da, aber ihr innerer Aufbau gestaltet sich anders. Im ersten Haupttheil vermissen wir die Sonderung in drei Durchführungen; der zweite bringt das Thema in ganzen, halben und Viertelnoten, dann wieder aufsteigend in halben und ganzen Noten. Statt der Engführung im dritten Haupttheil steht nach den

[1] Vgl. Einleitung Tiedemans (1876) S. 48f. und R. Eitner, M. f. M. IX S. 59f.

[2] *Tijdschrift, Deel II 1885*, J. P. N. Laud, »*Het Luitboek van Thysius*, S. 162, 165f.

[3] s. oben S. 191.

[4] Vgl. oben S. 167.

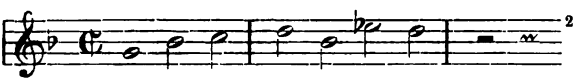
sequenzenartigen Wiederholungen des Themas in Viertelnoten ein aus dem zweiten Abschnitt des Themas motivisch gebildeter Satz, in dessen Verlaufe das ursprüngliche Thema nur zweimal und dazu rhythmisch verändert auftaucht. Die kontrapunktierenden Stimmen bewegen sich in Melodieen und Figuren, die weder motivisch umgebildet, noch in einander verkettet werden; eine folgt zwanglos der andern. Aber die Gegensätzlichkeit der Figuren zum Thema wird doch erreicht.

Der »*Fantasia super Vt. Re. Mi. Fa. Sol. La. à 2. 3. & 4. Voc.*« *(I. 4)*[1] liegen zu Grunde die beiden Hexachorde auf *G* und *C*, die in ihrem ganzen Umfange auf- und absteigend verwendet werden. Die große Dreitheilung läßt sich auch hier nicht verkennen; der erste Haupttheil nimmt allerdings mit seinen 278 Takten gegen 38 des zweiten einen übermäßig großen Raum ein. Die erste Durchführung des ersten Haupttheils ist zweistimmig, die zweite drei-, die dritte vierstimmig. Der zweite Haupttheil verlängert das Thema zu Breves; der dritte entspricht völlig der bekannten Form. In dieser Fantasie liegt vor uns ein Stück »*fundamentum organisandi*« aus dem 17. Jahrh., an welchem man den gemachten Fortschritt so recht erkennen kann. Die Figuren und Gegenmelodien sind so eingerichtet, daß sie möglichst bis zu dem jedesmaligen Höhepunkt des Hexachords von den begleitenden Stimmen sequenzenartig festgehalten werden können; beim Umschlag tritt dann entweder eine leichte motivische Änderung oder vollständige Gegenbewegung ein. Während man bei ähnlichen Stücken der Meister des 15. und 16. Jahrh. ihre Unsicherheit dem Tonmaterial gegenüber herausmerkt an der Art, wie sie sich mit Hilfe von gewissen Regeln von einem Tone zum andern forthelfen, so erkennt man hier, daß inzwischen bis zum 17. Jahrh. eine Wandlung zur Beherrschung des Tonmaterials eingetreten ist, und zwar nicht zum geringen Theile von den Koloristen vorbereitet. Statt der immer wieder ausweichenden und sich fortziehenden vokalen Gegenmelodien stehen hier instrumentale, in die knappe Form von charakteristischen Figuren gegossene. Und diese werden nicht willkürlich bunt durcheinander gewürfelt, sondern konsequent festgehalten und umgebildet. Die Figuren und Melodien, welche wir bei den Niederländern verstreut finden, — es lassen sich hier bis ins Einzelne hinein Nachweise liefern — hat nun Scheidt in einem klaren Bilde vorgezeichnet und somit seinen deutschen Organisten die fremde Technik übermittelt. Diese historische Stellung Scheidts muß man bei der Beurtheilung dieser Fantasie im Auge behalten;

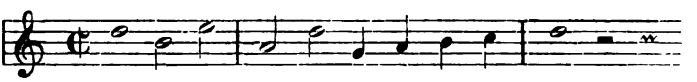
[1] Vgl. oben S. 167.

mit dem Prädikat: »eine trotz allen Figuren-Aufwands ermüdende Studie«[1] ist es nicht abgethan.

In der ersten Fantasie erweitert also Scheidt Sweelincks Fantasieform, indem er auf dessen Wegen weiterschreitet; in den beiden andern schlägt er dagegen Nebenpfade ein. Er nimmt sich die Umrisse der Form, verwischt aber innerhalb derselben die feineren Zeichnungen. Die Grenzen, welche bei Sweelinck wegen des überreichen Inhalts die Tendenz haben, sich nach außen zu erweitern, rückt Scheidt mehr aneinander; er nähert sich somit wieder, wenn man von dem immer noch großen Umfang absieht, der einfachen dreitheiligen Fuge. Ganz strikte wird dagegen die Sweelinck'sche Form durchgeführt in den beiden »Fugen« von Scheidt. Die dorisch-transponierte »*Fuga à 4 Voc. Contraria*« *(II. 1)* hat zum Thema:



die mixolydische »*Fuga à 4 Voc.*« *(II. 3)*:

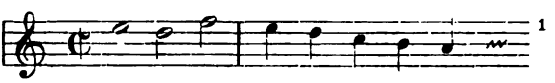


Eine kleine Änderung in der Haltung des dritten Haupttheils der ersten Fuge bewirkt zwar auch eine andere Gruppierung im zweiten; dies geschieht aber nur zum Vortheil für die Form. Aus dem dritten Haupttheil entfernt nämlich Scheidt die Engführung, statt dessen läßt er noch einmal das vollständige Thema in der Oberstimme in seinen ursprünglichen Werthen erscheinen und läßt es durch breite Harmonieen von den übrigen Stimmen begleitet werden — den Ansatz hierzu fanden wir bereits bei Sweelinck. Indem der Schluß noch einmal ganz sichtbar zum Anfang zurückgreift, erhält die Form eine schöne Abrundung. Die Engführung kommt dafür in den zweiten Haupttheil und erscheint dort mitten in der Verlängerung. Überhaupt tritt die Gruppierung der drei Haupttheile bei Scheidt viel deutlicher auf als bei Sweelinck. Auch in der Einzelbehandlung zeigt sich die fortgeschrittene Zeit, in welcher der Schüler lebt. Die Kontrapunkte haben bei ihm ein schärferes rhythmisches Gepräge, sie stützen und heben so den Eindruck des Themas und ordnen sich ihm unter. Bei Sweelinck ist dies noch nicht in dem Maße der Fall; die Gegenmelodieen sind oft viel zu gleichartig in ihrem Aussehen und verdrängen das Thema aus der Machtstellung, welche ihm

[1] Ritter a. a. O. I S. 191.
[2] Vgl. oben S. 162.

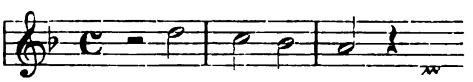
gebührt. Wo Verkettung oder Umbildung der Kontrapunkte eintritt, da läßt Scheidt jedes einzelne Gebilde erst zur vollen Wirkung kommen, führt es durch alle Stimmen hindurch, während Sweelinck eine gewisse Hast zeigt, zu etwas Neuem zu gelangen.

Scheidts größere Entschiedenheit sowohl in der Behandlung der Form als auch in der Wahl und Durchführung seiner musikalischen Ausdrucksmittel zeigt sich auch bei der Echoform, die er von der Fantasie lostrennt. Das erste von den beiden äolischen Echos (II. 2) wird durch einen fugierten Satz mit dem Thema:

 [1]

eingeleitet, geht aber nach einmaliger Durchführung desselben zur Echobehandlung »*ad manuale duplex forte & lene*« über. Mehrere Akkordfolgen oder Tonverbindungen erklingen zuerst auf einem stärkeren Manual; das ganze oder nur das letzte Stück wird unmittelbar darauf in derselben Tonhöhe, nur auf einem schwächeren Manual wiederholt. Das zweite Echostück »*sinistra manu semper in eodem manuali permanente, dextra vero Cantus variante*« beginnt ohne Einleitung. Bei beiden Stücken ist also Wechselchörigkeit ausgeschlossen, welche Sweelinck noch mit dem Echo verbindet.

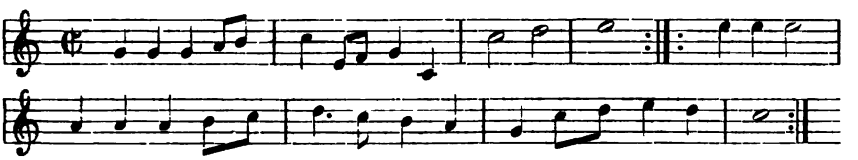
Von den beiden Toccaten wird die eine bei den Choralbearbeitungen besprochen werden. Die andere,[2] in dorisch-transponierter Tonart, ist nur von geringem Umfang, aber sie bringt die Form in voller Abrundung genügend zum Ausdruck. Den Anfang und Beschluß bilden breite und volle Harmonieen, welche einen lebhafter gehaltenen Mittelsatz umgeben. Durch das Ganze zieht sich als leitender Faden die Melodie:



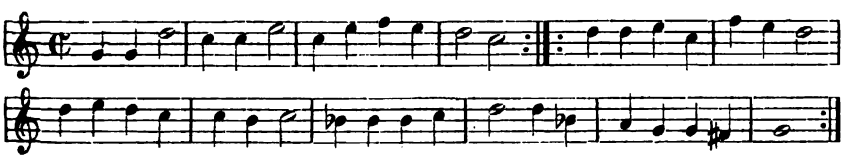
Die 10 Liedvariationen sind über Lied- oder Tanzmelodieen komponiert, deren Beliebtheit sich zum Theil noch nachweisen läßt. Über die »*Pavana Hispania*,«[3] »*Fortuna Anglica*« *(II. 8)*[4] und die »*Cantio Belgica*« *(I. 7)*[5] ist in diesem Sinne bereits gesprochen worden. Die »*Cantio Gallica: Est ce Mars*« *(I. 11)* war in den Niederlanden bekannt zu dem Text: »*Isser ijemant uijt Oost-Indien ge-*

[1] Vgl. oben S. 199.
[2] Mscr. des grauen Klosters; vgl. oben S. 155. Anm. 1. S. die Notenbeilagen.
[3] Vgl. oben S. 173.
[4] Vgl. oben S. 173.
[5] Vgl. oben S. 155. Anm. 1.

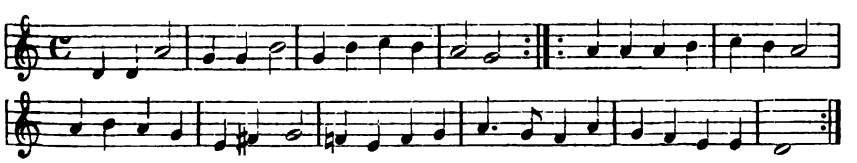
komen.[1] In Deutschland sang man zu der Melodie ein 6strophiges Lied mit dem Anfang: »Ehrlich, freundlich und schön dabei«.[2] Die drei Fassungen der Melodie weichen in einzelnen Punkten von einander ab; diejenige bei Scheidt lautet:



Die Melodie der »*Allemande. Also stehts, also gehts*« (*II. 11*) gehört zu einem 12strophigen Gedicht, dessen erste Strophe mit »List und Neid«, dessen zweite mit »Also gehts« anfängt. Die Melodie wird bald mit dem Textanfang der ersten, bald mit dem der zweiten Strophe zitiert. Sie findet sich noch in einer Auricher[3] und in einer Dresdener Handschrift.[4] Die Melodie lautet bei Scheidt:



und in der Dresdener Handschrift:



Die übrigen Melodieen nachzuweisen, war dem Verfasser zur Zeit nicht möglich.

In der Variationstechnik Scheidts macht sich nach verschiedenen Seiten hin ein Fortschritt gegen Sweelinck bemerkbar. Die Anordnung der Stücke folgt dem Sweelinck'schen Prinzip der Steigerung,

[1] *Oud Nederlandsche Liederen uit den »Nederlandtschen Gedenckclanck« van Adrianus Valerius* (1626). Publikation der *Maatschappij*, hrsg. von Dr. A. D. Loman, 1871. nr. 10.

[2] Mscr. saec. XVII., kgl. Staatsarchiv Aurich, nr. 6. (vgl. M. f. M. VI. S. 1 ff. Friedländer). Aurich als eifrige Pflegestätte der Kunst preist Phil. v. Zesen in einem »Lob- und freuden-lied auf die mit der taht und nahmen goldstrahlende Ost Friesische Hof-Stadt Aurick« (s. dessen »dichterisches Rosen- und Liljenthal,« Hamburg 1670, S. 278).

[3] a. a. O. nr. 17.

[4] Mscr. Dresd. M. 297, S. 57, in französ. Lautentab.

die einzelnen Formengebilde gestalten sich jedoch charakteristischer. Die Figuren, mit welchen Scheidt am Anfang die Melodiefortschritte umspielt, hält er fest und bestimmt dadurch auch die Führung der begleitenden Stimmen, welche jene Figuren in gerader oder umgekehrter Bewegung fortwährend imitieren. Von den beiden Hauptgrundsätzen, welche bei der Variation eines weltlichen Liedes zu befolgen sind, steht bei Scheidt derjenige der unveränderten Grundharmonieen voran. In den ersten Variationsabschnitten lehnt er sich noch an die Hauptmelodieschritte an; je weiter er sich aber vom Anfang entfernt, desto freier macht er sich von ihnen, betont die Harmoniefolgen und läßt eine reiche, ungezwungene Figuration sich darüber ergehen. Zum Schlusse aber kehrt er wieder zum Anfange zurück. Die ursprüngliche Melodie erscheint ziemlich rein, nur in der *proportio tripla;* der Charakter einer solchen Schlußvariation nähert sich deutlich dem der Gigue. Die Quelle, aus welcher Scheidt dies neue Formenprinzip schöpfte, liegt nicht allzu fern. An die deutschen Tanzlieder im *C*-Takt schließt sich gewöhnlich ein »Nachtantz« in der *proportio tripla* an, welcher seinen melodischen Grundstoff dem ersten Theil entnimmt. Daß durch die Verbindung mit dem deutschen Tanzliede die Variationsreihen ein geschlosseneres Gefüge erhalten als bei Sweelinck, läßt sich nicht verkennen. Sweelinck paßt sich ferner in seinen Variationen genau der Spielweise des Virginals an; seine Polyphonie ist nur eine scheinbare, eine umspielende. Die Stimmenanzahl beschränkt oder erweitert sich innerhalb eines Abschnittes willkürlich, je nachdem es die Ausfüllung der Harmonie fordert. Man kann nicht sagen, daß eine bestimmte Stimme pausiere und nachher wieder einsetze. Es tritt häufig einmal eine Stimme ein, welche den melodischen Gesang einer andern übernimmt und fortsetzt; das Stimmengewebe ist eben ein ganz lockeres. Scheidt dagegen hält an der einmal gewählten Stimmenanzahl fest und verstärkt so den straffen Zug, den er auf andere Weise schon in seine Variationen hineingebracht hat. Aus der strengeren Behandlungsweise bei Scheidt resultieren nun auch strengere Einzelformen, in welchen die Anwendung des doppelten und dreifachen Kontrapunktes, sowie beider Arten der Wechselchörigkeit einen Austausch der Stimmen zu stande bringt.

Die Choralvariation war bei Sweelinck dadurch von der Liedvariation prinzipiell unterschieden, daß sie die Melodie, nicht aber auch die Harmonie unverändert beibehielt. Besondere Formen fanden sich bei ihm nicht ausgeprägt; die Figuration wurde nur an einzelnen Stellen durch Ansätze von motettenartigen Einleitungen unterbrochen. Auf dieses von Sweelinck also nur spärlich angebaute Feld

leitet nun Scheidt den ganzen breiten Strom weltlicher Variationstechnik hinüber und aus dem so befruchteten Boden sprießt nun üppig eine reiche Fülle zum Theil neuer Formen empor. Daß Scheidt es erst war, welcher die bisher getrennten Gebiete vereinigte, muß man bei der Beurtheilung seiner Choralvariationen wohl beachten. Aus der eben erst vollzogenen innigen Verschmelzung erklärt sich manches, was uns, wenn wir von Werken späterer Meister auf Scheidt zurückblicken, als ein Mangel desselben erscheinen könnte. Die einzelnen Gebilde sind ihrer Form nach noch nicht so scharf ausgeprägt, wie es bei späteren Meistern der Fall ist. Aber als Glieder einer Kette von Variationen sind sie genügend von einander unterschieden durch die Wahl des jedesmaligen Ausdrucksmittels. Als eine spätere Zeit das fesselnde Band der Variation gelöst hatte, da konnten die einzelnen Glieder ihren vorher etwas eingeengten Spielraum je nach Bedürfnis erweitern und ihre Form bis in die letzten Konsequenzen ausprägen. Dafür hat aber Scheidt etwas anderes geleistet, was für die spätere Zeit von großer Bedeutung war. Die Choralbearbeitungen halten die Melodie unverändert fest und suchen auch eine möglichst große Abwechselung in den Zusammenklängen zu erreichen. Aber der ganzen kontrapunktischen Kunst haftet ein Wesen an, das von jetzt an die norddeutsche Schule nicht verläßt, sich vielmehr immer noch steigert: die kontrapunktierenden Motive sind ein Ausfluß einer logisch verlaufenden Folge von Harmonieen; die Harmonieen sind nicht mehr das zufällige Produkt von zusammentreffenden, in sich selbständigen Melodieen. Damit hat Scheidt die Koloristenperiode zu dem Ziele geführt, welchem sie nachgestrebt hatte, und zur Entwickelung der norddeutschen Orgelkunst auf dieser neuen Grundlage den ersten Schritt gethan.

Daß bei Scheidt eine Änderung in der Auffassung der Form eingetreten ist, erkennen wir auch an dem Wechsel der Bezeichnung. Das weltliche Lied in seinen verschiedenen Gattungen war ursprünglich dazu bestimmt, je seinem Zweck entsprechend gesungen, gefiedelt oder gepfiffen zu werden. Auf Tasten- oder Zupfinstrumente übertragene Lieder und Tänze sind also als bereits abgeleitete Produkte anzusehen, und sie sonderten sich von ihren ursprünglichen Vorbildern dadurch noch mehr ab, daß sie eine innige Verbindung mit der Variationsform eingingen. So erklärt es sich zur Genüge, daß die Engländer und Niederländer schon die mehrstimmige Behandlung einer Melodie am Anfange einer Reihe als erste Variation bezeichneten, nicht als Thema. Losgelöst von dem Texte konnte die Liedvariation rein musikalischen Gesetzen nachgehen und so zur Entwickelung bestimmter charakteristischer Instrumentalformen gelangen.

Denselben Ausgangspunkt nimmt die Choralvariation; sie löst die Melodie ebenfalls vom Text ab und gestaltet mit ihr, wenn auch nach anderen Prinzipien, gewisse Formen. Wie es nun öfter in der Musikgeschichte geschehen ist, daß sich auf einem gemeinsamen Untergrunde zwei Formengebilde neben einander aufbauen, welche sich, nachdem sie einen gewissen Höhepunkt der Entwickelung erreicht, gegenseitig ausgleichen, um dann gestärkt mit desto größerer Entschiedenheit nach zwei entgegengesetzten Richtungen weiter zu streben, so ist es auch hier der Fall. Lied- und Choralvariation in ihrer Sonderstellung neben einander sehen wir bei Sweelinck; Scheidt vereinigt das Wesen beider Formen und steigert so ihre Entwickelungsfähigkeit. Die Liedvariation acceptiert sofort ein für die Instrumentalmusik sehr geeignetes Formenprinzip und entläßt dafür aus sich heraus die fester gefügten Gebilde, welche sich nunmehr die Choralvariation aneignet. Diese dagegen wird durch andere Umstände veranlaßt, den großen Schatz von neuen Ausdrucksmitteln nicht in rein instrumentalem Sinne auszubeuten, wie es die Liedvariation thut, sondern ihn anzuwenden, um zunächst den harmonischen Reichthum der Melodie und sodann die kirchliche Bedeutung des Chorals überhaupt zum Ausdruck und zur Entfaltung zu bringen. Infolgedessen macht bei der Choralbearbeitung die »*variatio*« dem »*versus*« Platz. Und wenn sich Scheidt in der Anzahl der »*versus*« derjenigen der Textstrophen nahe hält, so ist damit deutlich die Annäherung zum Ursprung ausgesprochen.

Um nun übersehen zu können, was Scheidt auf dem Gebiet der Choralvariation geleistet hat, werden wir nicht die Variationsreihen als Ganzes ins Auge fassen, — denn die aus dieser Anordnung sich ergebenden Konsequenzen haben wir bereits betrachtet —, sondern werden uns wiederum die gleichartigen Gebilde in Gruppen ordnen und zusammenstellen. Und zwar wird es zu diesem Zweck genügen, die vierstimmigen Stücke allein vorzunehmen. In ihnen sind sämtliche Formen vertreten: dazu noch in so klarer Fassung, wie wir sie bei den zwei- und dreistimmigen Stücken nicht finden. Hier mußte manchmal eine Verschmelzung mehrerer Formenprinzipien die durch die geringere Stimmenanzahl beschränkten Ausdrucksmittel vermehren helfen; eine strenge Gruppierung ließe sich also hier nicht immer durchführen.

1. Akkordische Satzweise ist angewendet im letzten Vers des »*Kyrie*« und der 9 »*Magnificat*« (III: 1. 12; 2. 6; 3. 6; 4. 6; 5. 6; 6. 6; 7. 6; 8. 6; 9. 6; 10. 6). Hierher sind zu rechnen die beiden »*modi, pleno Organo ludendi,*« obwohl sie im vokalen Stil geschrieben sind. (III: 19; 20.)

2. Die akkordische Satzweise wird durch kolorierende Figuren belebt, sei es, daß die Melodie allein koloriert erscheint (I: 3. 9), oder daß die begleitenden Stimmen sich ebenfalls mehr oder weniger an der Koloratur betheiligen (I: 5. 12; II: 4. 2; 9. 8), oder daß endlich die obenliegende Melodie mit den beiden Mittelstimmen in ruhigen Harmonieen dahingeht, während der Baß sich in allerlei Figuren austobt (I: 5. 11; II: 9. 7).

3. Die Melodie beginnt in einer Stimme und geht gleichmäßig weiter. Die nacheinander einsetzenden Begleitungsstimmen imitieren sich gegenseitig kleine Motive nach, welche hier und da sich die ersten Noten der einzelnen Choralzeilen verkürzen und sich in der bekannten Sweelinck'schen Manier um- oder weiterbilden (I: 5. 3; 12. 6; II: 7. 3; 7. 4; III: 4. 4; 7. 5; 10. 2; 11. 5; 13. 5; 14. 2; 14. 4).

4. Bevor der Choral beginnt, setzen die übrigen Stimmen motettenartig mit einer frei erfundenen Melodie ein, die sie bis zur motivischen Weiterbildung festhalten (I: 3. 2; III: 7. 4; 11. 2; 13. 4).

5. Bevor der Choral beginnt, setzen die übrigen Stimmen motettenartig mit einer motivisch aus der ersten Zeile gebildeten Melodie ein; sie kontrapunktieren aber frei weiter, sobald der Choral erklingt. Nur hin und wieder werden auch die anderen Zeilen so eingeleitet. Die Zwischenspiele entwickeln sich sonst motivisch aus den Kontrapunkten selbst. Würde man die Einleitung und die Zwischenspiele streichen, so erhielte man einen einfachen akkordischen Satz mit bewegteren Mittelstimmen. Die kontrapunktische Kunst ist also noch nicht tief in den Grund des harmonischen Bodens eingedrungen; sie berührt nur eben die Oberfläche. (I: 1. 1; 3. 1; 5. 1; 12. 1; II: 5. 1; 7. 1; 7. 5; 9. 1; III: 4. 2; 7. 2; 11. 3; 11. 4; 12. 3; 13. 3; 15. 2; 16. 4; 18. 3).

6. Die erste Choralzeile wird motettenartig eingeleitet, aber nicht mit Hilfe der Zeile allein, sondern unter Hinzunahme einer freien Gegenmelodie, die so lange festgehalten wird, bis motivische Weiterbildung eintritt (I: 5. 2; II: 5. 2; 7. 2; 9. 2; III: 1. 5; 1. 10; 2. 2; 2. 3; 2. 4; 2. 5; 3. 2; 3. 5; 4. 3; 4. 5[a]; 6. 2; 6. 3; 6. 5; 7. 3; 8. 2; 8. 3; 8. 4; 15. 3; 18. 4).

7. Der Choral wird von zwei Stimmen nacheinander vorgetragen, erst von der höheren, dann von der tieferen; so concertieren Tenor und Baß (II: 5. 5; 7. 9; 9. 6; III: 5. 5; 8. 5; 9. 5; 10. 5; 14. 5; 18. 6), Alt und Tenor (III: 9. 4). Für den Anfang sind die bisher beschriebenen Arten der Einleitung (s. nr. 3, 4, 5 und 6) maßgebend.

8. Die kanonische Behandlung ist doppelter Art. Die Melodie

liegt im Baß und beginnt, wenn die übrigen Stimmen da sind. Cantus und Tenor vollführen einen Kanon in der Oktave, der Alt füllt die Harmonie aus (III: 9. 5; 13. 7; 16. 7). Andererseits nimmt Scheidt nur die erste Choralzeile und spinnt sie melodisch frei weiter. Dieses Produkt wird von allen vier Stimmen im »*Canon contrarius*« vorgetragen (I: Canon nr. 1, 2, 3, 10).

9. Die Choralmelodie wird nicht von einer Stimme allein vorgetragen, von wo aus sie das ganze Gebilde beherrscht, sondern sie durchzieht alle Stimmen; ihre einzelnen Abschnitte werden motettenartig verarbeitet. Der Komponist bindet sich hier auch nicht an die eigentliche Geltung der Melodietöne, sondern verkürzt und ändert, wie es die gewählte Form erheischt (III: 1. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11; 2. 1; 3. 1; 4. 1; 5. 1; 6. 1; 7. 1; 8. 1; 9. 1; 10. 1; 12. 1; 13. 1; 14. 1; 15. 1; 16. 1; 17; 18. 1).

10. Die Choralfantasie ist mit der motettenhaften Behandlung nicht identisch (I. 13), sondern vereinigt mit dieser noch zwei andre Arten. Zunächst wird jede Zeile durch Verkürzung der Werthe zu einer motettenartigen Verarbeitung tauglich gemacht; daran schließt sich eine wechselchörige Durchführung der nunmehr in ihren ursprünglichen Werthen wieder auftretenden Zeile; den Beschluß macht dann ein mehr akkordischer Satz, in dessen Oberstimme die Melodie meist liegt. Ähnlich gebaut von den zweistimmigen Stücken ist II: 5. 3.

11. Die Choraltoccata über »*In te, Domine, speravi*« (II. 12)[1] benutzt in geschickter Weise die einzelnen Schritte und Wendungen der Melodie, um durch Verkürzung und Umbildung derselben für den Aufbau geeignete Motive herzustellen. Die Form ist die von Sweelinck her bekannte. Sie beginnt mit getragenen Harmonien, die allmählich in immer leichtere Figuren übergehen. Zweimal macht Scheidt einen fugierten Zwischensatz.

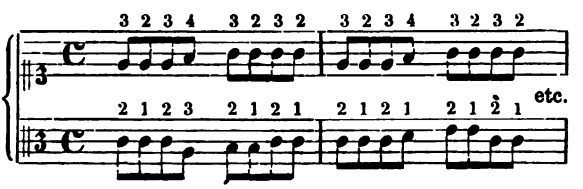
Als eine Folge von Scheidts reformierender Gestaltung der Lied- und Choralvariation ist es anzusehen, daß wir bei ihm zuerst nach der langen Koloristenperiode Klavier- und Orgelmusik wieder zu unterscheiden haben. Direkt betont er diesen Unterschied zwar nicht; aber man liest ihn aus seinen Worten leicht heraus. Den ganzen dritten Theil der *Tab. Nov.*, sowie die Choralbearbeitungen der ersten beiden Theile verweist er mit nackten Worten auf die Orgel, wie wir sehen werden. Über die Toccaten, Fantasieen, Fugen und Echos äußert er sich nicht. Wir werden wohl nicht weit das Ziel

[1] Die Melodie gebraucht Scheidt auch für I: Canon nr. 10, welcher sich ebenfalls unter seinem Bilde (Titelblatt der Tab. Nov.) befindet.

verfehlen, wenn wir annehmen, daß er ihnen den schwankenden Charakter, welchen sie bei Sweelinck hatten, nicht nahm. Die weltlichen Liedvariationen und Tänze erfordern aber zu ihrer Ausführung nur das Klavier. Scheidt hatte sich eine Spielmanier angeeignet, über welche er am Schlusse des ersten Theils der *Tab. Nov.* S. 262 sagt:

»NB.

Wo die Noten, wie allhier, zusammen gezogen seind, ist solches eine besondere art, gleich wie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation, nicht vngebräuchlich, gibt auch auf gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbeln vnd Instrumenten, einen recht lieblichen vnd anmuthigen *concentum*, derentwegen ich dann solche Monier mir selbsten gelieben lassen, vnd angewehnet.« Daß er die Orgel hier mit erwähnt, hat seinen Grund; er wendet die »*imitatio Violistica*« auch in Choralvariationen an. Eine andere Spielmanier[1] findet sich in der 5. Variation über »Ach du feiner Reuter« (I. 10). Das Stück ist ein »*Bicinium imitatione Tremula organi duobus digitis in una tantum clave manu tum dextra, tum sinistra.*« Von einer »*imitatio*« kann doch nur die Rede sein, wenn die Orgel nicht dasjenige Instrument ist, für welches das Stück bestimmt ist. An dieser Stelle macht Scheidt übrigens auch Fingersatzangaben:



Wie nun die Choralbearbeitungen auf der Orgel ausgeführt werden sollen, darüber belehrt uns Scheidt ausführlich am Schlusse des dritten Theils der *Tab. Nov.* in einem Nachwort:

»An die Organisten.

Diese Magnificat vnd Hymnos, wie auch in meinem 1. vnd 2. theil etzliche Psalmen zu finden, kan ein jeder Organist welcher ein Orgel mit zwei Clavier vnd Pedal hat, sie sein im Discant oder Tenor absonderlich auff dem Rückposetif mit einer scharffen Stimme (den Choral desto deutlicher zu vernehmen) spielen. Ist es ein Bicinium vnd der Choral im Discant, so spielet man den Choral mit der

[1] Sie findet sich bereits bei den Virginalkomponisten und Sweelinck.

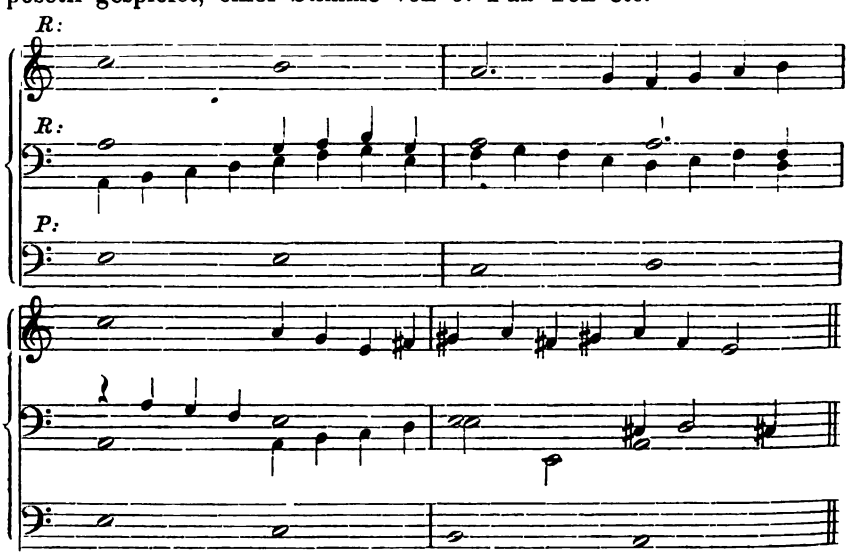
Rechten Hand auff dem Ober Clavier oder Werck, vnd mit der Lincken Handt die 2. Partes auff dem Rückposetif. Ist der Choral im Discant mit 4. Parteyen, so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der rechten Handt, den Alt, Tenor auff dem Ober Clavir oder Werck mit der Lincken Handt, vnnd den Baß mit dem Pedal. Ist der Choral im Tenor, so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der Lincken Handt vnd die andern Partein auff dem Ober Clavir oder Werck mit der rechten Handt, den Baß mit dem Pedal.

Den Alt kan man auch absonderlich spielen mit 4. Partein auff dem Rückposetif, aber man muß den Discant auff dem Ober Clavir nehmen mit der Rechten Handt, den Tenor vnd Baß auff dem Pedal zugleich 2 stimmen, aber es muß sonderlich darzu Componirt sein, das der Tenor nicht höher als $\bar{c}$ den man das $\bar{d}$ auff den Pedalen selden findet vnd auch nicht weit von einander setzet, nur ein 8. oder 5. oder 3. den man solches sonsten mit den Füssen nicht wol erspannen kan.

N. B. Aber diese Manier, ist die schönste, vnd zum aller bequemsten zu thun, den Alt auff dem Pedal zu spielen, der Handtgrieff vnd Vortheil aber, ist an den Registern vnd Stimwerck in der Orgel, das man dieselben wol zu disponiren weiß, von 4. vnd 8. Fuß Ton. 8 Fuß Ton muß stets auff dem Posetif sein. Vnd 4. Fuß Ton im Pedal.

Exempel den Choral auf dem Pedal zu spielen.

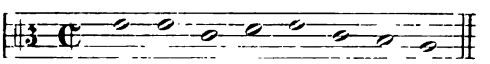
Diese 3. Stimmen, als *Cantus*, *Tenor*, *Bassus*, werden auff dem Rückposetif gespielet, einer Stimme von 8. Fuß Ton etc.



Stimmen von 4. Fuß Thon im Pedal scharff:

4 Fuß Octaf Zimmel
— Gedackt Zimmel
— Cornet Baß und dergleichen etc.

Wenn solche 4. Füssige Stimmen gezogen werden, so kompt der Alt recht in seinen Thon.

Exempel 

Etzliche Register oder Stimwerck zuziehen wenn man einen Choral auff 2 Clavir spielen wil, solchen deutlich zuvernehmen.

Im Werck.
Grob Gedact. 8. Fuß Thon.
Klein Gedact. 4. Fuß Thon.

Diese beide zusammen. Oder Principal allein von 8 Fuß Thon, vnd andre Stimmen mehr nach eines jeden gefallen.

Im Rückposetif scharffe Stimme den Choral deutlich zuvernehmen.

Quinta dehn oder Gedact 8. Fuß Thon,
Klein Gedact oder Principal 4. Fuß Thon
Mixtur oder Zimmel oder *super octaf*,

Diese Stimmen zusammen, oder andre nach eines jeden gefallen.

Im Pedal den Choral deutlich zuvernehmen.

Vntersatz 16. Fuß Thon. Posaunen Baß. 8. oder 16. Fuß Thon,
Dulcian Baß, 8. oder 16. Fuß,
Schalmei,
Trommete,
Baur Flöte,
Cornet:

vnd andere, welche in kleinen vnd grossen Orgeln genugsam zu finden Welches ich jedoch nur allein denen zugefallen wil gesetzet haben, welche solche Manier noch nicht kündig, vnd gleichwol beliebung daran haben möchten, andern Fürnemen vnd verstendigen Organisten aber solches nach ihrem *Humor* zu *dirigiren* heimgestellt sein lassen.»

Die Disposition der unter Scheidts Direktion 1624/25 erbauten Moritzorgel in Halle ist nun folgende:[1]

»Im Brustwerck:

Principal 8 Fuß,
Quintaden 16 Fuß,
Octave 4 Fuß,
Gedackt 8 Fuß,
Quinte 3 Fuß,
Gedackt 4 Fuß,
Octave 2 Fuß,
Mixtur 3fach,
Trompete 8 Fuß.

[1] Joh. Christ. v. Dreyhaupt a. a. O.

Im Rück-Positiv:

Principal 4 Fuß,	Octave 2 Fuß,
Gedackt 8 Fuß,	Spitzflöte 1 Fuß,
Quintaden 8 Fuß,	Mixtur 3fach,
Quinte 3 Fuß,	Krumhorn 8 Fuß,
Gedackt 4 Fuß,	Schallmey 4 Fuß.
Gemshorn 2 Fuß,	

Im Pedal:

Subbaß 16 Fuß,	Spitzflöte 1 Fuß,
Principal 8 Fuß,	Posaune 16 Fuß,
Oktave 4 Fuß,	Cornet 2 Fuß.

Nebenzüge: Stern, Tremulant, Sperr-Ventil, Calcantenglocke. Es hat aber dieses Werck noch kurtze Octaven.«

Bei den Angaben über die Ausführung der Choralbearbeitungen sind die dreistimmigen Stücke nicht berücksichtigt worden. Betrachtet man sich nun diese näher, so findet man, daß Scheidt darüber auch nicht gut hätte Vorschriften machen können, ohne sich auf weitschweifige Erörterungen einzulassen. Er überließ es dem Geschmack und Verstand eines Jeden, zu beurtheilen, wo das Pedal am Platze ist und wo nicht. Liegt etwa die Melodie im Baß und die beiden oberen Stimmen figurieren dagegen, so kann hier das Pedal die Melodie übernehmen; ebenso kann es sein, wenn die Mittelstimme die Melodie führt und nicht die Grenzen des Pedals nach oben überschreitet. Das Pedal würde man aber nicht anwenden, wenn die Melodie im Diskant liegt und die beiden unteren Stimmen in parallelen Figuren sich ergehen; hier wäre das Spielen mit getrennten Manualen angebracht. Die Ausführung der vierstimmigen Choralbearbeitungen kann sich ferner auch nicht unter allen Umständen nach Scheidts Angaben gerichtet haben; wir haben hier nr. 2 der Choralbearbeitungsformen im Auge. Die erste Art derselben kann wohl mit getrennten Manualen und Pedal vorgetragen werden, nicht aber die beiden andern. In der zweiten Art liegen die beiden Mittelstimmen manchmal so weit auseinander, daß sie von einer Hand unmöglich gespielt werden können; hier kann nur ein Manual und höchstens noch das Pedal zur Ausführung herangezogen werden. Aber auch das Pedal muß man auslassen bei der dritten Art; die Sprünge und Figuren, die hier der Baß auszuführen hat, sind nicht pedalmäßige.

Ein Vergleich der Registrirungsangaben mit der Orgeldisposition zeigt, daß Scheidts Bestreben mehr darauf gerichtet war, die Töne der Choralmelodie aus dem begleitenden Stimmengewebe möglichst scharf hervorstechen zu lassen, als darauf, die Klangfülle charakte-

ristisch abzutönen und die Farben allmählich in andere überzuleiten. Wo er einen Wechsel eintreten läßt, da geschieht er plötzlich und unvermittelt zu einem bestimmten musikalischen Effekt, beim Echo. Sonst finden sich nicht die geringsten Anzeichen dafür, daß Scheidt inmitten eines Stückes andere Register eingeschaltet, das Manual gewechselt und dadurch, wenn auch noch so vermittelt, den Fluß der Stimmen unterbrochen hätte.

Das Tongebiet, auf welchem sich die Klavierstücke bewegen, reicht von C bis $\overline{\overline{h}}$. Die chromatischen Töne innerhalb desselben sind:

Fis, fis, $\bar{f}$is, $\overline{\overline{f}}$is.
Gis, gis, $\bar{g}$is. —
B, b, $\bar{b}$. —
— cis, $\bar{c}$is, $\overline{\overline{c}}$is.
— es, $\bar{e}$s, $\overline{\overline{e}}$s.

Die Anwendung der Chromatik ist dieselbe wie bei Sweelinck.[1] Das Orgelmanual hat denselben Umfang und dieselben chromatischen Töne, nur kommt hier noch $\overline{\overline{g}}$is hinzu. Daß die tiefen Oktaven kurze waren, bestätigt uns die Disposition. Das Pedal reicht von D bis $\bar{c}^2$ und hat alle Tasten mit Ausnahme von Es.

Was die Tonalität anbelangt, so gebraucht Scheidt — wir sehen hierbei von dem »*Kyrie*« und den 9 »*Magnificat*« ab[3] —

dorisch: 7 mal,
dorisch transponiert: 9 mal,
phrygisch: 3 mal.
äolisch: 5 mal,
mixolydisch: 7 mal,
ionisch: 5 mal.

Die Chromatik spielt in der *Tab. Nova* dieselbe Rolle wie bei Sweelinck; sie dient dazu, um ein sonst diatonisch verlaufendes Motiv weiterzubilden, oder sie erscheint als durchgeführtes Motiv. Die Tonarten, in welchen sie vorkommt, sind Jonisch, Äolisch und Phrygisch. Im übrigen läßt sich hier dieselbe Hinneigung zum modernen Dur und Moll konstatieren, wie bei Sweelinck.

Bevor wir die *Tabulatura Nova* ganz verlassen, müssen wir noch einige Andeutungen über die äußere Anordnung und den kirchlichen Zweck des dritten Theils derselben machen. Zwischen dem 3. und 4. Abschnitt des »*Kyrie dominicale*« (III. 1) macht Scheidt die Be-

[1] Vgl. oben S. 184.
[2] Vgl. oben S. 210.
[3] Vgl. C. von Winterfeld, Ev. Kirchenges., II S. 617, der sie bespricht.

merkung: »*Gloria canit pastor*«; zu dem »Psalmus Jesus Christus unser Heylandt« (III. 18) setzt er hinzu »*sub communione*« und dem zweiten »*Modus pleno Organo pedaliter*« (III. 20) legt er ein »*Benedicamus sub finem Concionis Vespertinae ludi solita*« zu Grunde. Beachtenswerth ist es nun, daß auch die übrigen hier enthaltenen Stücke eine ganz bestimmte Stellung innerhalb des Gottesdienstes einnahmen. Die katholische Liturgie war ihrem Wesen nach unverändert in der protestantischen beibehalten worden. Auch hier wurden Sequenzen, Antiphonen, Responsorien, Hymnen etc. gesungen. An der Ausführung derselben betheiligten sich der Geistliche, Chor, die Gemeinde und Orgel. Zum Gemeindegebrauch dienten Gesangbücher, die jene katholischen Melodieen enthielten, in denen sich aber mit der Zeit die Anzahl der Hymnenübersetzungen, wie sie von Luther begonnen, zusehends mehrt. Die Reihenfolge der einzelnen Liturgietheile war in Norddeutschland wohl ziemlich die gleiche. Von der Ordnung des Lüneburger Gottesdienstes[1] weicht die in Hamburg[2] wenig ab. Vergleichen wir damit den 3. Theil der *Tabul. Nova*, so entspricht die Reihenfolge der hier enthaltenen Stücke dem dortigen Gebrauche. Den Anfang machen »*Kyrie*« und »*Magnificat*,« den Beschluß »*Benedicamus.*« In der Mitte stehen die »*Hymni de tempore.*« Eine Lüneburger Verordnung von 1649[3] zählt als »*Hymni de tempore*« auf:

»*Adventus*: Nun kom der Heyden Heyland.
Nativitatis: Christum wir sollen loben schon.
Epiphanias: Waß fürchstu feind Herodes.
Quadragesim.: Christ der du bist tag und licht.
Paschatos: Heut triumphiret Gottes Sohn: oder Erschienen ist der herrlich tag: oder Christ lag in Todesbanden.
Pentecostes: Kom heiliger Geist: oder Kom Gott schöpffer heiliger Geist.
Trinitatis: Der du bist drey in Einigkeit.«

Die *Tab. Nov.* III enthält nach den »*Magnificat*«:

»*Hymnus de adventu Domini*: *Veni Redemptor gentium.*
H. de nativitate Christi: *A Solis ortus cardine.*
H. Christe qui lux, Christe der bist tagk vnd licht.
Vita Sanctorum Decus Angelorum.
Veni creator Spiritus.
O Lux beata Trinitas.«

Die nun folgenden »*Credo in unum Deum*« und »Jesus Christus unser

[1] Johann Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. W. Junghans, Programm, Lüneburg 1870. S. 14 ff.

[2] »*Cantica Sacra*« . . . Franciscus Elerus, Hamburg 1588. Vorrede.

[3] Junghans a. a. O. S. 16.

Heylandt« gehören in die »*Missa*« hinein. Die Ordnung derselben ist, nachdem die Einleitung vorbei ist, diese:[1] »*Finita concione canitur a populo* Wy gelöuen. *aliquando Symbolum Nicenum vel, Litania. Exhortatio fit ad communicaturos a Ministro Ecclesiae ad altare. Deinde ab eodem canitur praefatio. Sanctus latine, vel,* Esaia dem Propheten, etc. *Oratio Dominica canitur a Ministro, Deinde Verba Coenae Domini. Sub Communione, Agnus Dei etc., et si multi sunt communicaturi,*[2] *addatur* Jesus Christus vnser Heilandt, *vel,* Godt sy gelauet, etc.« Mit dem III. Theil seiner *Tab. Nov.* schließt sich also Scheidt eng dem Verlaufe des Gottesdienstes an. Dieser Theil ist somit ein richtiges Orgelbuch, während die ersten beiden Theile Klavier- und Orgelmusik nebeneinander in sich aufnahmen. Erklärt wird diese Gemeinschaft durch die lange Praxis der Koloristen; die innere Trennung der Klavier- und Orgelmusik wird aber dadurch nicht aufgehoben, denn die Organisten brachten sich erst »in die gemeine Buchstaben Tabulatur,« was sie spielen wollten. Und sie werden zu beurtheilen gewußt haben, was in die Kirche gehört und was nicht.

Wir kommen nunmehr zu der Besprechung des zweiten Orgelwerks von Scheidt; dies ist ein »*Tabulatur*-Buch Hundert geistlicher Lieder und Psalmen . . . Für die Herren Organisten, mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen,« Görlitz 1650. Über die Stellung der Orgel zum Gemeindegesang und über das Verhältniß seiner Choralsätze[3] zu denen anderer Meister spricht sich Scheidt in der Dedikation folgendermaßen aus: »Sonderlich aber so ist nunmehr von vielen Jahren bey Christlichen Versammlungen gebräuchlich, daß nicht nur in Lateinischer Sprach die Psalmen Königs Davids, die Hymnen oder Lobgesänge der alten Kirchen, auff Moteten, Madrigalien und Concerten Manier von alten und neuen Componisten aufgesetzt, mit menschlichen Stimmen, Orgeln und allerley Instrumenten figuriret und musiciret, sondern auch in der Teutschen Mutter-Sprach obgedachte und andere Lobgesänge, des Herrn Lutheri und vieler gottseliger Männer, *choraliter* gesungen, und die so kostbarlich verfertigte künstliche Orgel- und Pfeiffen-Wercke darzu gebraucht und mit eingespielet werden, nicht ohne sonderbare Erbauung der Einfältigen, auch Ermunterung und mehrer Andacht-Erweckung aller gegenwertigen Kirchen-Glieder; dannenhero unterschiedene berühmte *Musici*, solchen löblichen Zweck desto mehr zu befördern,

[1] »*Cantica Sacra,*« Fr. Eler. Vorrede.

[2] Man verbessere Ritter a. a. O. I S. 195, 2.

[3] welche wiederum »die Herren Organisten und Music Liebhaber — leichtlich in die gewöhnliche Tabulatur absetzen . . . können.«

die Teutschen Christlichen Lieder und Lobgesänge mit vier Stimmen in Noten abzusetzen ihnen mehrmal haben angelegen seyn lassen . . . mit vier Stimmen, mit solchen Bässen und Mittel-Parteyen, etliche mehr, als einmal, und zwar dergestalt componiret, als weder von anderen deren Arbeit ich zur Hand gehabt, noch von mir selbsten vorher geschehen, solche Compositionen auch, wie andere mehr, vor vielen Jahren in die Noten gebracht.«

Ehe es dazu kommen konnte, daß der Gemeindegesang in der Kirche allgemein üblich wurde, mußte sich zweierlei ereignen. Erstens mußte ein Instrument zur Stelle sein, welches geeignet war, die Gemeinde zu führen und zu stützen, und sodann mußte die polyphone Mensuralmusik zu Gunsten einer akkordischen Satzweise weichen, in welcher, allen verständlich, die Melodie den obersten Platz einnahm. Die Ansätze dieser allmählichen Überleitung und Umwandlung reichen über ein Jahrhundert zurück. Von Conrad Celtis,[1] einem der Hauptbegründer des Humanismus, ging eine Anregung aus, die zunächst für die Musikübung des 16. Jahrh. von großer Wichtigkeit werden sollte. Tritonius zuerst, dann Michael, Senfl und Hofheimer komponierten die Oden des Horaz, sowie andere *carmina*, in einer ganz neuen Art, welche mit der wesentlich deklamatorischen Natur des gregorianischen Gesanges ein ziemlich geregeltes, dem Metrum entsprechendes Längenverhältniß der Töne vereinigte; die Melodie lag immer in einer der Mittelstimmen des naturgemäß einfach akkordischen Satzes. Zunächst beeinflußt davon wurden die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas,[2] welches sich sehr rasch durch Deutschland und andere Länder verbreitet hatte und an den Schulen eifrig gepflegt wurde. Durch die Kantoren nun, in deren Händen die Pflege des Schulgesanges und gleichzeitig auch die des kirchlichen Chorgesanges lag, fand eine Einwirkung jener metrischen Musik unmittelbar auf die kirchliche statt. Man übersetzte nunmehr auch die Psalmen metrisch und komponierte sie demgemäß (Goudimel, Olthof, Lobwasser). Hier setzte nun eine Bewegung ein, die sich schon seit einiger Zeit fühlbar gemacht hatte. Durch den Einfluß des weltlichen Liedes, wie es aus Italien nach Deutschland gekommen war, verlegte man die Melodie aus dem »*tenor*« in die oberste Stimme. Indem sich nun mit diesem neuen Prinzip die einfache akkordische Satzweise verband, so war damit der Boden gewonnen, auf welchem das protestantische Kirchenlied sich rasch entfalten konnte. Ein Gemeindegesang war

[1] Vgl. R. v. Liliencron, Vierteljahrsschr. f. M. III S. 26ff.
[2] Vgl. R. v. Liliencron, Vierteljahrsschr. f. M. VI. S. 309ff.

freilich nur bis zu einer gewissen Grenze möglich, so lange es ein Gesangschor war, an dessen einfachen akkordischen Satz sich der Gemeindegesang anlehnen konnte. Sang die volle Gemeinde mit, so mußte diese Massenwirkung den Chor erdrücken; da der Chor nicht zur Geltung kommen konnte, gewährte er also auch dem Gemeindegesang nicht die nöthige Stütze. Sang nicht die volle Gemeinde mit, sondern wie es früher öfter geschehen sein mag, nur derjenige, welcher etwa aus dem Gesangbuch die Melodie verfolgen konnte, dann war die Gemeinde kein selbständiger Faktor mehr neben dem Chor, dessen Wirkung sie weder beeinträchtigte noch erhöhte. Hier trat die Orgel helfend ein. Sie konnte in Bezug auf Vielstimmigkeit den Platz des Chores einnehmen, aber sie war auch selbst bei der größten Entfaltung des Gemeindegesanges im Stande, sich ihm gegenüber als gleichberechtigter Faktor zu behaupten. Und dies ist der Gesichtspunkt, von dem aus wir die Werke der Choralsetzer des 17. Jahrh. betrachten müssen.[1] Bei Lucas Osiander (1586) ist noch ein Chor der Führer der Gemeinde. In dem Hamburger Melodeyen-Buch (1604) tritt die Orgel zum ersten Male auf; sie wird aber noch mit einem Singechor vereinigt, was sich jetzt noch öfter zeigt, oder wechselt mit ihm ab (Gese 1607, Hassler 1608). Die Orgel befindet sich hier also noch in einer ganz untergeordneten Stellung; nicht ihre Technik, sondern die Rücksicht auf den Gesang des Chors und der Gemeinde ist bei der Komposition maßgebend. Jetzt nahm aber die Orgelmusik einen gewaltigen Anlauf. Das Streben der Koloristen hatte ihre Bewegungen von den Schritten der Vokalmusik frei gemacht, an ihre Stelle trat der Choral; um ihn als festen Kernpunkt gruppierten sich die inzwischen aus den Niederlanden herbeigeholten neuen Formenkeime. Und nun war die Orgel stark genug, um neben den Gemeindegesang als überlegener Genosse hinzutreten. Sie ist jetzt das herrschende Instrument. Auf diesem Höhepunkt befindet sich Scheidts Görlitzer Tabulaturbuch. Seine Choralsätze sind aufzufassen als konsequente Fortsetzung der Prinzipien, auf welchen die *Tab. Nov.* beruht, und als erste Schritte in der Richtung derjenigen Entwickelung, welche zu den Choralsätzen Joh. Seb. Bachs führt.

Es verlohnt sich der Mühe, dies Urtheil durch die Erläuterung einzelner Punkte noch anschaulicher zu machen. Wie die protestantische Kirche hinsichtlich der liturgischen Ordnung des Gottesdienstes an die Traditionen der katholischen Kirche anknüpfte, so that sie es auch in der äußeren Anordnung der Gesangbücher. Dem alten

[1] Vgl. Ritter a. a. O. S. 193 ff.

Gebrauch folgend, gruppierte man die Lieder nach der Reihenfolge der Feste des Kirchenjahres. So geschieht es auch bei den »*Cantica Sacra*« (1588) von Franz Eler. Der größte Theil (53) der hier enthaltenen Lieder findet sich mit denselben Melodieen (nur wenige haben einer anderen Platz gemacht) und fast in derselben Reihenfolge bei Scheidt, der somit auch dem alten Usus sich anschließt. Scheidt behält ferner die alte rhythmische Fassung der Choralmelodien bei, die wir fast übereinstimmend im Hamburger Gesangbuch wiederfinden. In der rhythmischen wie in der melodischen Fassung des Chorals mußte sich Scheidt natürlich nach dem Gebrauche richten, wie er sich in seiner Gemeinde herausgebildet hatte. An der Art, wie nun Scheidt die rhythmischen Melodien harmonisch behandelte im Gegensatz zu den älteren Meistern, zeigt sich ganz deutlich die veränderte Stellung der Orgel zur Gemeinde. Die Choralsätze der älteren Periode sind einfach akkordisch; der Wechsel der Harmonieen wird durch die Fortschritte der Melodie herbeigeführt. Eine solche Satzweise war nöthig, da ein Singechor in erster Linie zur Ausführung in Betracht kam. Wenn ein Zusammenwirken von Chor und Gemeinde überhaupt möglich sein sollte, so mußten die rhythmischen Verhältnisse der Begleitstimmen sich nach denen der Oberstimme regeln, damit in jedem Moment alle sich gleichzeitig dem Gemeindegesang anpassen konnten. Sobald aber die Orgel ihre Selbständigkeit durchgesetzt hatte, brachte sie Leben und Bewegung in die starren Massen der Akkorde. Die neueren Melodieen, welche einem bestimmten Taktmaß folgen, wie z. B. die in 3zeitigem Takte und einige liedmäßig gehaltene im C-Takt (nr. 9. 10. 15. etc.). gestatten freilich den begleitenden Stimmen nicht viel freie Bewegung, wohl aber die älteren rhythmischen. Soll die Behandlung derselben orgelgemäß sein, so darf sie die Harmoniefolgen nicht an die rhythmisch wechselnden Schritte der Melodie binden; denn die Orgel ist ihrer Natur nach nicht im Stande, jene rhythmischen Verhältnisse so klar zu legen, wie es wohl ein Chor vermag. Einfachheit und namentlich Einheitlichkeit der rhythmischen Verhältnisse ist für sie erforderlich. Diesen Anforderungen kommen Scheidts Choralsätze getreulich nach. Die harmonischen Unterstimmen sind bei den rhythmischen Chorälen nicht im geringsten an die Melodie gebunden. Sie entfalten sich frei; ihre Bewegungen sind geregelt nur durch den vorgeschriebenen C-Takt, nicht durch die wechselnde Rhythmik der Melodie. Diese mag noch so sehr durch Synkopen Rückungen erfahren, die darunter liegenden Harmonieen schreiten weiter in ruhigem Fluß. Man darf nun ja nicht meinen, daß dies Verfahren der Orgel den Gemeindegesang eher störte als stützte. Die Orgel — ganz abgesehen davon, daß die Ge-

meinde doch gewöhnt war, rhythmisch zu singen — hatte ja ein Mittel, jene scheinbar nicht zu vereinigenden Gegensätze gleichwohl einander zu nähern. Die rechte Hand spielte die Melodie auf dem scharf registrierten Rückpositiv, die linke die beiden Mittelstimmen auf dem Oberwerk, das Pedal[1] den Baß. So leuchtete, allen sichtbar, die Melodie durch das zartere Gewebe der Unterstimmen hindurch und diese wiederum machten durch ihre einfache Zeichnung den rhythmischen Wechsel der Melodie anschaulich. Dabei konnte die Orgel ihre eigene Technik zur Geltung bringen, sowohl hinsichtlich der Spielweise, als auch der Schreibart.

Schon oben[2] bemerkten wir, daß, wenn man bei den motettenartig eingeleiteten Choralbearbeitungen der *Tab. Nova* Vorspiele und Zwischenspiele striche, ein rein akkordischer Satz übrig bliebe, dessen Fortschritte nur durch eine scheinbare Polyphonie verdeckt würden. Man kann dies namentlich bei denjenigen Stücken bemerken, in denen der Choral im Diskant liegt. Den Grund für diese eigenartige harmonische Polyphonie fanden wir in dem Verschmelzen des polyphonen Wesens der Choralvariation mit dem akkordlichen Wesen der Liedvariation. In den Choralsätzen der Görlitzer Tabulatur zieht nun Scheidt die letzte Konsequenz aus dem 1624 begonnenen Verfahren. Die Choräle folgen demselben Prinzip; nur haben die Ausdrucksmittel, die damals noch eine gewisse Zurückhaltung an den Tag legten, an Bestimmtheit des Auftretens zugenommen. Die Begleitung von Melodieen in den Kirchentonarten bewahrt in der *Tab. Nov.* noch — abgesehen natürlich von den Stücken, in welchen Scheidt ausgesprochenermaßen die Chromatik durchführen will — das Wesen derselben, wenn sie auch hier und da nicht vor Tönen zurückschreckt, die außerhalb der Tonarten gelegen sind; dadurch bleibt jenen Stücken wenigstens im ganzen der Charakter der dorischen etc. Tonart gewahrt. Die Görlitzer Tabulatur dagegen macht von der Chromatik den weitgehendsten Gebrauch; diese wirkt hier gerade bei den charakteristischsten Kirchentonarten, Dorisch, Phrygisch, gänzlich destruierend und wir stehen hart an der Grenze des modernen Dur- und Mollsystems. Dazu gesellt sich eine große Reihe von harmonischen und kontrapunktischen Kühnheiten, die uns zeigen, wie souverain die Orgel damals über ihre musikalischen Ausdrucksmittel verfügen durfte. Zur Zeit der *Tabul. Nova* mußte sich die Orgel jene erst aneignen, jetzt steht sie über ihnen. Aus der reichen Fülle jener Besonderheiten seien ein paar herausgegriffen:

[1] Vgl oben S. 210. Das Pedal reicht hier übrigens von C bis $\bar{c}$ und hat sämtliche chromatischen Töne mit Ausnahme von Cis und Es.

[2] Vgl. S. 207.

1) Die überaus häufige Anwendung des Dreiklangs mit übermäßiger Quinte in der Sextakkordlage.

2) Der uneingeschränkt freie Eintritt der Dominantseptime.

3) Der unvorbereitete Eintritt des verminderten Septimenakkordes.

4) Der kühne, oft überraschende Gebrauch von Nebennoten, deren oft mehrere zusammengeführt werden.

5) Die Anwendung von Durchgangsnoten zu Vorhalten.

6) Ein Vorhalt wird durch eine Pause unterbrochen, nach derselben frei eingeführt und dann erst aufgelöst.

In dieser Richtung geht von nun an die Entwickelung des Choralsatzes weiter; die Orgel ist das Instrument, nach dessen Eigenart dieser sich richten muß. 35 Jahre nach dem Erscheinen der Görlitzer Tabulatur wurde der Mann geboren, welcher die Entwickelung zum Abschluß und zur höchsten Vollendung bringen sollte. In seinen Choralsätzen vereinigt sich die tiefe Innigkeit des harmonischen Empfindens mit der größten Freiheit des kontrapunktischen Gestaltens. Scheidt ist der Begründer, Bach der Vollender. —

Überblicken wir nun am Schlusse unserer Darstellung noch einmal Scheidts Wirksamkeit als Orgelmeister, wie sie in seinen beiden Tabulaturbüchern vor uns liegt, so muß es uns mit Befriedigung erfüllen, zu sehen, wie gewissenhaft Scheidt seine Lebensaufgabe gelöst hat. Tief in sich aufgenommen hat er die Kunst seines Lehrers; er ist aber dabei nicht stehen geblieben, sondern er hat die einzelnen Richtungen weiter verfolgt und ein ganz neues Gebiet erschlossen, welches die Quelle einer ungeahnten reichen Entwickelung werden sollte. An der starken Orgelmusik gewann die kirchliche vokale Kunst, die an den Folgen des 30jährigen Krieges darniederlag, ihren festen Halt; von ihr gestützt, konnte sie sich wieder erholen. Orgelmeister waren es, die jene ihrer Vollendung durch Seb. Bach entgegenführten.

3.

Melchior Schildt in Hannover. (1592—1667).

Was unsere Lexikographen über Schildts Lebensgeschichte zu berichten wissen, beschränkt sich auf wenige dürftige Notizen, und diese sind zum größten Theil noch unrichtig. Zum Glück haben sich einige Kirchenbücher und Urkunden erhalten, die uns dasjenige, was sie bieten, wenn auch nicht in reichlichem Maße, so doch wenigstens in unzweifelhafter Form bieten.

In Hannover wie auch in Wolfenbüttel waren zu Anfang des 17. Jahrh. verschiedene Vertreter des Namens Schildt als Organisten thätig. Gleichwohl ließen sich Geburtsort und -jahr von Melchior Schildt[1] aus Taufakten nicht ausfindig machen. Denn diese reichen an der Marktkirche zu Hannover nur bis 1613, an der Hauptkirche in Wolfenbüttel nur bis 1612 zurück. Das erste Dezennium des 17. Jahrh. wäre aber der späteste Zeitraum, innerhalb dessen M. Schildt geboren sein könnte. Die Auskunft, welche uns die Taufregister versagen, gewähren uns nun in ausreichender Weise spätere Urkunden. In einer später näher besprochenen Urkunde von 1660 erklärt Schildt selbst, daß er 1655, obwohl schon im 63sten Lebensjahre stehend, einen gewissen Entschluß gefaßt habe. Daraus geht also hervor, daß er 1592 geboren ist; bei diesem Thatbestande mußte freilich eine Durchsuchung der Taufregister resultatlos verlaufen. Die Geburtsstadt war aller Wahrscheinlichkeit nach Hannover. Dieser Stadt vermachte er, wie wir später sehen werden, bedeutende Summen für wohlthätige Zwecke. Die Zeitgrenzen für seinen Aufenthalt bei Sweelinck liegen ziemlich weit auseinander; die Möglichkeit desselben erstreckt sich auf den Zeitraum von 1608—1621. Genauere Angaben lassen sich bis jetzt wenigstens darüber nicht machen. Besser unterrichtet werden wir über Schildts Thun vom Jahre 1623 an. In diesem Jahre wurde er als Nachfolger von Christoph Selle Organist an der Hauptkirche B. M. V. in Wolfenbüttel; hier wirkte er bis 1626.[2] In diesem Jahre folgte ihm hier sein Bruder Ludolph Schildt, welcher das Amt von 1626 bis 1630 und, nachdem inzwischen Delphin Strunck von 1630 bis 1632 den Dienst versehen, zum zweiten Male von 1632 bis 1637 verwaltete. Wohin Melchior Schildt 1626 seinen Aufenthalt verlegte, erfahren wir leider nicht; erst von 1629 an tritt er wieder in unseren Gesichtskreis, er wurde nämlich 1629 als Organist an der Marktkirche (SS. Jacobi & Georgii) zu Hannover angestellt.[3] Seine Vorgänger in diesem Amte waren gewesen: Anton Schildt (Vater von Melchior und Ludolph?) von 1593 bis 1621; Ludolph Schildt von 1621 bis 1626, worauf er sich nach Wolfenbüttel begab; Anton Schildt zum zweiten Male von 1626 bis 1629. Dem letzteren folgte dann also 1629 Melchior Schildt, der nun bis an sein Lebensende hier in Hannover wirkte. Es ist erfreulich, daß

[1] So schreibt er sich selbst, nicht Schild.

[2] Geschichte der alten Orgel in der Hauptkirche B. M. V. in Wolfenbüttel Selmar Müller, Braunschweig 1877, S. 8.

[3] Kirchliche Nachrichten aus der Stadt Hannover von 1533-1883, Wilhelm Höpfner, Hannover 1883, S. 39 f.

wenigstens über die Zeit seines hauptsächlichsten Wirkens verschiedene Dokumente uns Aufschluß geben.[1]

Anton Schildt erhielt sein letztes »Deputat« für das Osterquartal 1629 mit 20 Gulden[2] ausbezahlt.[3] Das Gehalt für das Johannisquartal wurde aber bereits an den Nachfolger, Melchior Schildt, verabfolgt, der demnach im Juli d. J. etwa sein Amt in Hannover angetreten haben wird. Wenn man es für nöthig befand, das Gehalt Melchior Schildts auf vierteljährlich 45 Gulden zu erhöhen, so wird der Grund dafür darin gelegen haben, daß jener schon eine berühmte Persönlichkeit war. Er hatte außerdem eine Dienstwohnung und, der Sitte jener Zeit gemäß, wahrscheinlich auch Nebeneinkünfte an Naturalien und Emolumenten; näheres ließ sich jedoch darüber nicht ermitteln. Die Besoldung von jährlich 180 Gulden hat M. Schildt bis zu seinem Tode gehabt.

Am 26. Nov. 1646 verheirathete sich M. Schildt mit Margarethe Cassel.[4] Diese war die Tochter des Pastors Cassel zu Lenthe bei Hannover und, bevor sie die eheliche Verbindung mit Schildt einging, bereits zweimal verheirathet gewesen.[5] Aus diesen beiden voraufgegangenen Ehen stammte gewiß das ansehnliche Vermögen, welches sie in die dritte Ehe mit M. Schildt hineinbrachte. Daß dieser selbst aber auch nicht ohne Vermögen war, beweisen spätere Urkunden. Da die Ehe kinderlos blieb — die Taufregister beweisen wenigstens nicht das Gegentheil —, so beschlossen beide, ihr Vermögen zu frommen Stiftungen zu verwenden. Schon vor seiner Verheirathung, im Jahre 1645, hatte M. Schildt dem Armen- und Waisenhaus in Hannover ein Kapital von 400 Gulden geschenkt.[6] Am 8. Juli 1652 errichtete er sodann mit seiner Ehefrau eine gemeinschaftliche Stiftung, welche nach dem Tode beider Eheleute ins Leben treten sollte. Die Stiftung wurde dotiert:

1) mit einem Kapitale von 3000 Thlr., 1652 bei der freien Stadt Lübeck belegt, welches unter dem Namen »Schildt-Cassel'sches Stipendium« verwaltet und mit seinen jährlichen Zinsen von 150 Thlr. für »arme studirende Knaben auf Universitäten« verwandt werden sollte;

---

[1] Ich möchte es an dieser Stelle nicht unterlassen, Herrn Stadtkämmerer E. Behre in Hannover für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit welcher er sich der Durchsicht der oben besprochenen Aktenstücke unterzogen hat, nochmals meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

[2] 1 Guld. = 20 Mariengroschen, 1 Thaler = 36 Mgr.

[3] Kirchenregister der Marktkirche.

[4] Trauregister, von 1612 an geführt.

[5] Privatnachrichten zufolge.

[6] Diese und die folgenden Urkunden werden bei der Marktkirche aufbewahrt.

2) mit einem Kapitale von 500 Thlr., laut Obligation bei »Herr Johann Niemann, Bürger und Handelsmann binnen Hamburg« belegt, dessen jährliche Zinsen von 25 Thlr. an die Patronen und Provisoren des Armen- und Waisenhauses am Steinthore zu Hannover auf »dessen Unkost« gezahlt werden sollten;

3) mit einem Kapitale von 600 Thlr., laut Obligation bei dem Rathe der Stadt Hannover belegt, von dessen jährlichen Zinsen (30 Thlr.) die durch die Stifter ernannten Administratoren und Exekutoren 10 Thlr. empfangen sollten. Das Übrige sollte aber unter die armen Currendenschüler »zu zweien Zeiten« vertheilt werden.

Margarethe Schildt starb nun nach 7jähriger Ehe im Februar 1653.[1] Für den Fall des Todes des einen und der Wiederverheirathung des andern Ehegatten war im genannten Legat keine nähere Bestimmung getroffen worden. M. Schildt selbst dachte auch wohl zunächst nicht an eine Wiederverheirathung; denn am 17. Juni 1654 belegte er bei der freien Stadt Lübeck wiederum *»ad pias causas«* ein Kapital von 2000 Thlr. Erst in seinem 63sten Lebensjahre, dem dritten Jahre nach dem Tode seiner Frau, fühlte er sich »durch podagraische Flüsse an Haupt, Händen und Füßen« und durch den Mangel an gehöriger Pflege veranlaßt, wieder zu heirathen. Am 12. Juli 1655 führte er »Jungfer Ilse Margarethe Scher« (Scheer) zum Traualtar.[2] In dieser Ehe wurden ihm 4 Kinder geboren:[3]

»1656, 7. May. Sophie Margarethe.
1657, 14. Sept. Melcher Cordt.
1662, 27. Febr. Anna Catharine.
1664, 17. May. Ilse Margarethe.«

Die älteste Tochter starb aber schon 1659.[4] Nunmehr trat M. Schildt dem Gedanken näher, wie er die Vergünstigungen des obigen Stipendiums seinen Kindern zuwenden könne, um wenigstens ihre Zukunft zu sichern, falls er stürbe. In der Osterwoche des Jahres 1660 errichtete M. Schildt eine als zweite Dotation bezeichnete Urkunde bezüglich des bei der freien Stadt Lübeck belegten Kapitals von 2000 Thlr. Er ordnete darin an, daß die jährlichen Zinsen von 100 Thl. 25 Jahre lang zu seiner Kinder Unterhalt und Erziehung verwandt werden sollten. Nach Ablauf dieser Zeit sollten, der ursprünglichen Bestimmung entsprechend, von den 100 Thlrn. 24 Thlr. an die beiden untersten Schulkollegen[5] gezahlt, 64 Thlr. unter arme

[1] Sterbelisten von 1611 an geführt.
[2] Trauregister.
[3] Taufregister.
[4] Sterbelisten.
[5] an der alten Stadtschule, dem späteren Lyceum.

»Bettlägerige, Lahme, Blinde und Kripper« vertheilt und 12 Thlr. zu den Administrationskosten verwandt werden. In demselben Jahre, 1660, »uff Pfingsten« errichtete M. Schildt sodann eine als Zusatz und Nachtrag zu der Stiftung vom 8. Juli 1652 bezeichnete Urkunde. Er erklärt hierin, daß sein und seiner verstorbenen Frau gesamtes Kapitalvermögen im Betrage von 6322 Thlr. 8 mgr. »*ad pias causas* verordnet« sei, beklagt mit vielen wehmüthigen Worten, daß dieses seinen Kindern entzogen werde; dadurch fühle er sich in seinem Gewissen sehr bedrängt. Er verordnet nun, daß von den jährlichen Zinsen (205 Thlr.) des gesamten Stiftungskapitals der Betrag von 145 Thlr. zur Alimentation seiner Kinder verwandt werden solle. Für das Stipendium sollen zunächst nur jährlich 50 Thlr. zurückgelegt werden. Demnächst soll sein Sohn »Melchior Curdt Schilten«, wenn derselbe, wie er hoffe, die Universität beziehen und Theologie studieren würde, das Stipendium 8 Jahre lang erhalten. Von den übrigen Modalitäten, Eventualitäten u. s. w. der umfangreichen und weitläuftigen Schriftstücke können wir hier absehen. Die Stiftungen sind übrigens noch gegenwärtig in Wirksamkeit. Daß der Stammhalter dem Wunsch des Vaters entsprach, erfahren wir durch Walther:[1] »Der Sohn hat zu des Vaters-Lebzeit studiret, und ist nachgehends Rittmeister; die Tochter aber an einen Amtmann verheyrathet worden«.

Als Todesjahr M. Schildts ist bisher immer 1668 genannt worden, diese Angabe ist aber unrichtig. Die letzte Gehaltszahlung[2] erfolgte für das Johannisquartal 1667 mit 45 Gulden. Zu Michaelis 1667 erhielt »die Witwe« das Gnadenquartal mit 36 Gulden. Die Sterbelisten bekunden, daß M. Schildt am 22. Mai 1667 gestorben ist. 38 Jahre hat er der Kirche als Organist gedient und ein Alter von 75 Jahren erreicht. Es folgte ihm im Amte Andreas Kniller. Eine Vermuthung sei hier noch ausgesprochen, betreffs der Thätigkeit M. Schildts in den Jahren 1626—1629. Es liegt nahe anzunehmen, daß er in dieser Zeit an der alten Stadtschule als Schulkollege beschäftigt war. Weil er aus persönlicher Erfahrung die dortigen Verhältnisse kannte, bedachte er in einer seiner Stiftungen auch die beiden untersten Lehrer »zur Verbesserung ihres Gehaltes«.[3]

Von M. Schildts Kompositionen sind nur 4 auf uns gekommen, 2 Orgel- und 2 Klavierstücke. Die beiden Choralbearbeitungen: »Hertzlich lieb hab ich dich o mein Herr. *Ad manuale duplex*« und

[1] Lexikon Sp. 552. »Zu des Vaters-Lebzeit« kann er unmöglich studiert haben; der Vater starb 1667, Melchior Curt hätte also als 10jähriger Knabe schon studieren müssen.

[2] Kirchenregister.

[3] Vgl. oben S. 223.

„Allein Gott in der Höhe sey Ehr“[1] bewegen sich in uns von Scheidt her bekannten Formen; die innere Ausgestaltung derselben ist aber eine besondere. Der erste Choral löst die in der obersten Stimme liegende Melodie in Figuren auf; die begleitenden Unterstimmen gehen dagegen in ruhigen Harmonieen. Die Ausführung auf der Orgel geschieht, wie es auch Scheidt vorgeschrieben hat: die kolorierte Melodie ist auf dem Rückpositiv, die tiefste Stimme auf dem Pedal zu spielen; die Mittelstimmen übernimmt das Oberwerk. Vergleicht man aber die musikalischen Ausdrucksmittel Schildts mit denen Scheidts in derselben Form, so fällt bei Schildt ein gewisser Fortschritt auf. Er führt in die Choralbearbeitung auch die echoartige Wiederholung von Akkorden ein; Scheidt benutzt dort nur die von Figuren einer Stimme. Ferner importiert Schildt zwei Elemente aus der Toccate: gebrochene Akkorde, deren einzelne Töne so lange ausgehalten werden, bis durch das Eintreten des letzten von ihnen der Akkord vollständig zum Erklingen kommt. Scheidt verwendete diese Manier in seiner Choraltoccata; bei Sweelinck findet sie sich noch nicht. Letzterer gebraucht dagegen öfter das zweite Element, von welchem sich wieder Scheidt fernhält: das weite Ausschweifen einer Stimme über das ganze Manual hinweg, wodurch der Zusammenhang der übrigen Stimmen in ihrem akkordischen Fluß für kurze Zeit aufgehoben wird; sowie das Heruntersteigen der obersten Stimmen unter die begleitenden. Schildt macht davon am Zeilenende öfter Gebrauch. Schildts Chromatik bewegt sich in den allermeisten Fällen nur innerhalb der beiden Quarten *A—D* und *E—A*. Die toccatenartige Coda von Schildts erster Choralbearbeitung durchläuft am Anfang $1\,^1/_2$ Oktave vollständig chromatisch. Der zweiten Choralbearbeitung liegt nicht die einfache, sondern die durch eine kleine Achtelfigur noch lebhafter gestaltete Melodie zu Grunde. Bevor die Oberstimme mit den einzelnen Choralzeilen beginnt, wird sie von den Unterstimmen motivisch eingeleitet. Dies geschieht aber in einer Weise, wie wir sie bei Scheidt noch nicht gefunden haben. Die einzelnen Stimmen setzen nicht motettenartig mit ihrem Zeilenmotiv ein; sondern der Satz ist, die Einleitung der ersten Zeile ausgenommen, von Anfang an dreistimmig und erweitert sich beim Eintritt der Melodie zur Vierstimmigkeit. Charakteristisch ist es, daß die Komposition nicht beim Schlußton des Chorals ihr Ende erreicht, sondern daß sich daran noch ganz frei 4 Takte toccatenartiger Figuren anschließen.

[1] Mscr. Fol. K. N. 209, Stadtbibliothek Lüneburg, vgl. darüber W. Junghans, a. a. O. S. 31 ff. S. die Notenbeilagen.

Die beiden Klavierkompositionen[1] sind Variationen über ein Lied «Gleich wie daß feuwr« und über den Tanz »*Paduana Lagrima*«. Die erste Melodie war vom Verfasser nicht nachzuweisen; die zweite stammt von John Dowland her, weicht aber bei Schildt von der durch Land[2] mitgetheilten Fassung ab. Die Variationstechnik ist im Vergleich zu Scheidt glatter und abgerundeter. Die Figuren sind flüssiger; durch ihre Geschmeidigkeit fließen die Harmonieen vermittelter in einander über.

Was den Tastenumfang der Instrumente betrifft, so gestattet die geringe Anzahl der Kompositionen keinen verbindlichen Schluß. Die Kirchentonarten sind in diesen nicht eigentlich mehr vertreten. Die erste Choralbearbeitung steht in cdur, die zweite in fdur. Von den weltlichen Stücken verleugnet allerdings weder das erste den dorischen (g ♭), noch das zweite den äolischen Charakter gänzlich.

Es ist sehr zu bedauern, daß wir von dem Schaffen dieses Sweelinck'schen Schülers, der anscheinend auch seine eigenen Wege weiterging, augenblicklich nicht zahlreichere Überreste besitzen; um so mehr, als wir erfahren, daß er ein zu seiner Zeit berühmter Mann gewesen ist.[3] Die Familie, welcher er angehörte, hat mehrere Generationen hindurch Organisten unter ihren Mitgliedern gehabt. Ein Gerdt (Kurt) Schildt starb 1569 als Organist an der Ägidienkirche in Hannover;[4] von den oben genannten Männern genoß Anton Schildt eine gewisse Berühmtheit, da er als 11. unter den 53 Organisten sich befand, welche die Orgel zu Gröningen zu prüfen hatten.[5] Von Melch. Schildt berichtet uns noch Walther,[6] »daß man von ihm gesprochen: Er könne, nachdem es ihm gefällig, spielen, daß man lachen oder weinen müsse: hat die Gnade gehabt, daß Hertzog Christian Ludwig ihn öffters in seinem Wagen nach Hofe holen lassen.«

---

[1] Handschriftlicher Adnex zu G. Voigtländers Oden 1642, kgl. Bibl. Kopenhagen; mitgetheilt von Hortense Panum, M. f. M. 1888, S. 27, 35 ff.

[2] *Tijdschrift v. N. Ned. Muziekgeschied.*, Deel II 1887, S. 309.

[3] Vgl. oben S. 195.

[4] Vgl. Höpfner, a. a. O. S. 40.

[5] A. Werckmeister, »*Organum Gruningense redivivum*,« Quedlinburg u. Aschersleben 1705, §. 11.

[6] Lexikon, Sp. 552.

4.

Heinrich Scheidemann in Hamburg (159?—1663.)

Der Brand Hamburgs 1842 hat der Musikgeschichte übel mitgespielt; werthvolle Dokumente nnd Notenschätze haben dabei ihren Untergang gefunden. Was ihm entronnen ist, besteht meist aus zusammenhangslosen Nachrichten. Es ist ein glücklicher Zufall zu nennen, daß sich darunter auch einige über H. Scheidemann[1] befinden, die in seine Lebensverhältnisse etwas mehr Klarheit hineinbringen.

Heinrich Scheidemann wurde, wie die späteren Lexikographen berichten, um 1600 als Sohn des Organisten an der St. Katharinenkirche zu Hamburg Hans Scheidemann geboren. Auf Kosten dieser Kirche soll er im Jahre 1616 nach Holland gegangen sein, um bei Sweelinck sich in der Musik weiter auszubilden. Als um 1625 Hans Scheidemann starb, soll ihm sein Sohn im Amte gefolgt sein.[2] Die Richtigkeit dieser Nachrichten läßt sich nicht mehr kontrollieren. Die Taufregister der Katharinenkirche beginnen erst mit dem Jahre 1614; die Rechnungsbücher, welche über die Reise nach Holland Auskunft geben könnten, heben mit ihren Angaben erst Michaelis 1629 und die Sterbelisten gar erst 1783 an. Das Bestallungsbuch aber, in welches die Kontrakte oder Instruktionen eingetragen wurden, spricht bis zum Jahre 1631 überhaupt nicht von einem Organisten. Wir müssen also jene Angaben auf Treue und Glauben hinnehmen. Nur die Richtigkeit des Geburtsjahrs und der Zeit des holländischen Aufenthalts dürfen wir anzweifeln. Am 15. Nov. 1614 schrieb Sweelinck zu Ehren des »*vromen Jongkmans*« Heinrich Scheidemann einen Kanon.[3] Diese Thatsache und der hier gewählte Ausdruck beweisen, daß Scheidemann nicht allein schon vor 1616 mit Sweelinck bekannt war, sondern daß auch schon der Unterricht bei demselben wahrscheinlich 1614 zu Ende war. Zum Abschied mag Scheidemann von seinem Lehrer den Kanon erhalten haben.

[1] Für die zeitraubende und mühevolle Durchforschung aller Aktenstücke nach Notizen über Scheidemann sowie für die Mittheilung der gefundenen Resultate bin ich Herrn F. G. Schwencke, Organist an St. Nikolai in Hamburg, zu besonderem Danke verpflichtet.

[2] Gerber, Alt. Lexik., II Sp. 418 f.; Signale für die musikalische Welt, Leipzig 1870, S. 817.

[3] Vgl. oben S. 154.

Dann ist aber das Geburtsjahr noch weiter zurück zu verlegen, wenigstens bis 1596.

Am 27. Sept. 1631 wird Scheidemann zum ersten Male in den Rechnungsbüchern erwähnt; unter diesem Datum steht die Notiz: »*Henrico Scheidemann*, dem Organisten, weil ihm in seiner Krankheit viel auf *Apotheker* und *Doctoren* gegangen, verEhrt 6 ℛ.« Er muß also 1631 oder auch schon 1630 von einer schweren Krankheit heimgesucht gewesen sein. Zu seinem Organistenamte übernahm nun Scheidemann im Jahre 1633 noch die Funktionen eines Kirchenschreibers. Den Amtseid als solcher legte er nach dem Bestallungsbuch am 10. Juli 1633 ab. Über das Gehalt, welches er bezog, geben zwei große Rechnungsbücher, die Jahre 1640 bis 1664 enthaltend, genügende Auskunft. Er bezog als vierteljährliches

Gehalt	212	ℛ. 8	ß.
Johanni Zulage wegen der Rechnung . . .	40	-	—
Michaelis, zum Ochsen (zur Küche) . . .	80	-	—
Weihnacht, Opfergeld	9	-	—
auf *Neijahr*	9	-	—
10 Sack Kohlen *in natura* geliefert.			
Ostern Pasch-Semmel	9	-	—«

Die Höhe des letzten Postens, für den sich auch die Bezeichnung »Pröben« oder »Pröven« findet, variierte sehr. Im Rechnungsjahr 1651/52 betrug sie 18 ℛ., in den Jahren 1659/60 und 1660/61 nur 6 ℛ., durchschnittlich etwa immer 10 ℛ. Dazu kamen im Jahre 1649 zuerst noch

»wegen der Bier-Accise	24	ℛ
für Papier	6	-.«

Diese für damalige Verhältnisse günstige pekuniäre Lage setzte nun Scheidemann in den Stand, sich ein eigenes Heim zu gründen; am Sonntag Trinitatis (1. Juni) 1634 wurde er mit Maria Bokels »proclamirt.«[2] Der Ehe entsprossen 5 Knaben und 4 Mädchen;[3] es wurden getauft:

»1635. Febr. 18: Elisabeth.
1636. Aug. 16: Henrich.
1637. Oct. 5: Catharina.
1639. Sept. 29: Margaretha Maria.

[1] Trauregister.
[2] Taufregister.

1642. Jun. 20: Julius Johan.
1644. Apr. 4: Anna Margaretha.
1646. Dec. 21: Johan Henrich.
1649. Oct. 24: Daniel David.
1652. Jul. 8: David.«

Aus dem Vorkommen des Namens »David« darf man wohl schließen, daß jener David Scheidemann, welcher an der Herausgabe des »Hamburger Melodeyen-Buch« (1604) betheiligt war, ein Oheim Heinrich Scheidemanns väterlicherseits war. Mattheson[1] berichtet: »H. S. ließ seinen Sohn die Medicin studiren, darin er auch Doctor wurde«; welcher der 5 Söhne es war, konnten wir nicht feststellen.

»*Ao.* 1636 zur Zeit des Organisten Hinrich Scheidemann ist die Brust (an der Katharinenorgel) von dem Orgelbauer Fritsch verfertigt mit folgenden Stimmen: 1. Principal 8 Fuß, 2. Octava 4 Fuß, 3. Quintatön 4 Fuß, 4. Waldpfeife 2 Fuß, 5. Scharf 7fach, 6. Dulcian 16 Fuß, 7. Regal 8 Fuß«.[2] Daß diese Vergrößerung auf Scheidemanns Anregung vorgenommen wurde, dürfen wir wohl daraus schließen, daß er einige Jahre später als Sachverständiger zur Prüfung der Marienorgel nach Lübeck berufen wurde. Dies geschah kurz vor Michaelis 1641, bevor dort Franz Tunder sein Amt antrat. Scheidemann kam »auf der Herren Vorsteher begehren« herüber, »die grosse örgell zu beschlagen, dafür ihme ist verehret 50 *Rℓ.*; was ehr an fuhr Von Vnd nach Hamburgk auch in seiner Herbergen Verzehrett thut 20 *Rℓ.*«.[3] Scheidemann war also, ebenso wie Scheidt und auch wohl Schildt, des Orgelbaues wohl kundig.

Von Schülern, welche Scheidemann im Orgelspiel ausbildete, wird uns zunächst Werner Fabricius genannt. Dieser war am 10. April 1633 zu Itzehoe geboren, kam noch jung nach Hamburg, wo ihn Th. Selle, der Stadtkantor, liebgewann. »Auch die übrigen Professores unterrichteten den gut begabten Knaben mit Vergnügen, besonders Heinrich Scheidemann mit seiner kunstreichen *Manuduction* auf dem Clavir«.[4] Fabricius war später Organist an St. Nikolai in Leipzig und mit H. Schütz besonders befreundet. Die Lehrzeit des Fabricius in Hamburg mag etwa um 1650 anzusetzen sein. Ein

[1] Ehrenpforte, S. 332. Anm. 2.

[2] H. Schmahl, Nachrichten über die Entstehung, Vergrößerung und Renovirung der Orgel der St. Catharinen-Kirche in Hamburg, Hamburg 1869, S. 6; vgl. S. 4f. die ganze Orgeldisposition.

[3] C. Stiehl, M. f. M. XVIII. S. 122.

[4] Leichensermon auf Fabricius, M. f. M. VII. S. 181.

zweiter Schüler war Matthias Weckmann, welcher vorher von Gio. Gabrieli im Singen unterrichtet worden war. Auf Vorschlag von H. Schütz gewährte ihm Johann Georg I. von Sachsen jährlich 200 Thlr., um bei Jakob Praetorius das Orgelspiel zu studieren. »Da er ferner das Glück hatte, den angenehmen Scheidemann zu St. Catharinen zu hören, und dessen Vespern zu besuchen, gab ihm solches Anlaß, die prätorianische Ernsthafftigkeit mit einer scheidemannischen Lieblichkeit zu mäßigen; und also viele galante Erfindungen einzuführen«.[1] Da nun Weckmann sogleich nach seiner Rückkehr aus Hamburg nach Dresden als Hoforganist angestellt wurde und als solcher schon 1637 in den Akten[2] genannt wird, so müssen wir etwa 1635 bis 1637 als seine Lehrjahre in Hamburg annehmen. Im Jahre 1654 starb der Organist an St. Jakobi, Ulrich Cernitz. Zum Probespielen wurde auch M. Weckmann aus Dresden berufen; bei dieser Gelegenheit kam Scheidemann noch einmal mit ihm in Berührung, da er mit zu den Kunstrichtern gehörte.[3]

Daß Scheidemann als hochgeachteter Organist zu allen Musikern Hamburgs mehr oder weniger lebhafte Beziehungen hatte, ist eigentlich selbstverständlich. Besonders deutlich für uns treten diejenigen zu Thomas Selle, Johann Schop und Jakob Prätorius hervor. Thomas Selle war Stadtkantor und hatte die Kirchenmusiken zu leiten: Johann Schop, als Violinist der Stadt Hamburg, hatte ebenfalls mehrfach amtlich mit Scheidemann zu thun. Zu einem intimeren, mehr freundschaftlichen Verkehr gestalteten sich aber diese Beziehungen wohl deshalb, weil sie im Hause von Johann Rist, dem Pastor zu Wedel, den vereinigenden, gesellschaftlichen Mittelpunkt fanden.[4] Hier versammelten sich die Organisten und Kantoren, welche Joh. Rist dadurch näher getreten waren, daß sie zu seinen geistlichen Liedersammlungen die Melodien komponiert hatten. Rist[5] selbst erzählt uns: »da fand sich in meiner Kirche eine schöne und

[1] Mattheson, Ehrenpforte, S. 394 f.

[2] Kgl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Loc. 8297, Bl. 19 und 22, enthält unter dem 31. Juli 1637 einen Paßbrief für »Matthes Weckmann, kursächs. *Musicus* und Organist« nach Hamburg. Er sollte aus Hollstein und Dänemark Musikgegenstände des Kurfürsten holen. Nach freundlicher Mittheilung des Herrn Archivraths Dr. Th. Distel in Dresden.

[3] Mattheson, Ehrenpforte, S. 396 f.

[4] Vgl. Dr. Th. Hansen, Johann Rist und seine Zeit, Halle 1872, der leider nur die für die Musiker wichtigen Stellen übergeht.

[5] »Die verschmähete Eitelkeit und die verlangete Ewigkeit.« . . . Lüneburg 1658, Vorrede.

wohlklingende Orgel, worauf mit zuziehung unterschiedlicher Kunstreicher Musicanten, Saitenspieler und Singer aus der Nachbarschafft, als von Hamburg, Stade und anderen nahegelegenen Ohrten, manches herrliches Stüklein zum Lobe Gottes und Erwekkung einer wahren Christl. Andacht von uns ist gemachet. . . . In meinem geringen Hüttlein hatte ich ferner meine Haußmusik, da wir gemeiniglich nach Essens Gott dem Herrn ein Lobopffer zubringen, uns nebenst den lebendigen Stimmen, auch der Geigen, Lauten, Flöhten, Instruments oder Clavicimbel und anderer mehr mit solcher Lust gebraucheten, daß wir aller anderen Ergetzlichkeit leicht dabei vergessen«. Für Rist komponierte Scheidemann die Melodien zum 5. Theil der »Neuen Himmlischen Lieder« (Lüneburg 1651); Rist bezeichnet diese Kompositionen als »Sehr anmuhtig gesetzt«. Von Scheidemann rühren ferner die Melodien her zu folgendem Werke Rists: »Die verschmähete Eitelkeit und die verlangete Ewigkeit« (Lüneburg 1658); ihnen giebt Rist das Prädikat »so herrlich gesetzet«. Rist, welcher Scheidemann in der Vorrede zu den »Neuen Himmlischen Liedern« (1651) »dieser hochlöblichen Statt (Hamburg) fürtrefflichen Arion« nennt, preist ihn in der Vorrede zu dem zweiten Werke (1658) als »sonderbahre Zierde unseres gantzen Deutschlands und der wahren Evangelischen Kirchen«. Rist besuchte seine Freunde auch in Hamburg selbst; bei ihnen fand er seine Zuflucht, als schwedische und dänische Kriegshorden sein kleines Pfarrdorf schwer heimsuchten und brandschatzten. So geschah es zuletzt im Oktober des Jahres 1658;[1] die »bewegliche« Kirchenmusik seiner »edlen« Freunde erquickte und tröstete sein bekümmertes Herz.

Sehr besucht waren immer die Vespergottesdienste in der Katharinenkirche, so oft Scheidemann und Schop sich miteinander hören ließen; die Lobgedichte von Georg Neumark[2] und Ph. v. Zesen[3] legen Zeugnis davon ab. Beachtenswerth ist noch eine zeitgenössische Charakteristik Scheidemanns und Prätorius', »des alten wohlgeübten Hamburgischen Jubal«. Rist nennt die Melodien des Jak. Prätorius (4. Theil der »Neuen Himmlischen Lieder«, 1651) »beweglichst gesetzet«, die von Scheidemann dagegen »Sehr anmuhtig gesetzt«. Aus-

[1] Joh. Rist, »Das alleredelste Leben der ganzen Welt,« 1663, S. 158 ff.; vgl. Dr. Th. Hansen, a. a. O, S. 160 f.; ferner »*Historica et Memorabilia* . . . So sich über das Lutherische Gesang-Buch . . . begeben und zugetragen.« . . . Hrsg. v. Phil. Schmidt, Altenburg 1707, S. 580 ff.

[2] »Poetisch- vnd Musikalisches Lustwäldchen,« Hamburg 1652, S. 222.

[3] »Dichterische Liebesflammen'« Hamburg, 1651, S. 58.

führlicher schildert die Verschiedenheit der Charaktere Mattheson:[1] »Diese beide wurden also von einem Meister unterrichtet, und hatten täglichen Umgang mit einander; dennoch waren ihre Gemüths-Neigungen gar nicht gleich. Prätorius bezeigte sich immer sehr gravitätisch und etwas sonderbar; nahm seines Lehrherrn hohes Wesen an; und liebte die äuserste Nettigkeit in allem seinen Thun, wie der Holländer Gewohnheit ist. Scheidemann hingegen war freundlicher, und leutseeliger, ging mit jedermann frey und frölich um, und machte nichts sonderliches aus sich selber. Sein Spielen war eben der Art; hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt: in der Composition wohl gegründet; doch nur mehrentheils so weit, als sich die Orgel erstreckte. Seine Sätze liessen sich leicht spielen. . . . Schultzens Sachen fielen schwerer zu spielen, und wiesen mehr Arbeit, worin er vor allen andern was voraus hatte«.

Als Scheidemanns Todesjahr ist bisher immer 1654 angegeben worden; die Unrichtigkeit desselben hätte man aber schon an mehreren Punkten erkennen können. Scheidemann ist noch 1655,[2] bei der Wahl Weckmanns zum Organisten betheiligt; 1658 wurden seine Lieder für Rists Werk gedruckt; dieser spricht aber von Scheidemann keineswegs wie von einem schon seit 4 Jahren Toten. Dazu kommt ein anderes Moment. Nachfolger von Scheidemann war Joh. Ad. Reincken; als Jahr seines Amtsantrittes wird 1660 angenommen.[3] In einem 1718 aufgesetzten Memorial[4] sagt aber Reincken, daß er »nunmehro 60 Jahr hiesiger St. Catharinenkirche in Hamburg als Organist treulich und unverdrossen gedienet,« er muß also bereits 1658 die Stelle bekommen haben. Wenn nun Scheidemann 1654 wirklich gestorben ist, so müßte doch Reincken schon früher eingetreten sein. Glücklicherweise klären nun die Rechnungsbücher noch die ganze Sachlage auf. Das letzte Vierteljahrsgehalt erhielt Scheidemann Weihnachten 1662; das Gehalt für das Osterquartal 1663 bekam die »Witwe«. Scheidemann muß demnach zu Anfang des Jahres 1663 gestorben sein. Maria Scheidemann bezog auch von Ostern 1663 bis Weihnachten 1664 das volle Gehalt weiter. Hält man damit Reinckens Angabe zusammen, so gelangt man zu dem Schlusse, daß J. A. Reincken seit 1658 Scheidemann adjungiert war.

---

[1] Ehrenpforte, S. 329.

[2] Signale für die musikalische Welt, Leipzig 1870, S. 865.

[3] ebendort S. 818.

[4] Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft des Hamburgischen Correspondenten, 1889, nr. 10, F. G. Schwencke, »J. A. Reincken,« S. 75.

Joh. Rist[1] berichtet uns übrigens, daß es Gott »gefällig gewesen, in disem 1663. Jahr, unterschiedliche öhrter, zufoderst auch die weltberühmte Stadt Hamburg, mit klebenden Seuchen und beschwehrlichen Krankheiten heim zu suchen«. Es ist wohl anzunehmen, daß durch sie Scheidemann dahingerafft wurde. Das Verhalten der Kirchenvorsteher zu Scheidemanns Witwe, die nunmehr mit ihren wenn auch schon zum Theil erwachsenen Kindern allein stand, zeugt von der großen Achtung, deren sich der Verstorbene zu erfreuen hatte. Bevor das Gnadenjahr ablief, richtete die Witwe am 15. Aug. 1664 ein Schreiben an den Kirchenvorstand mit der Bitte um eine Pension. »1664, 15. Oct. ist der Wwe. des Heinrich Scheidemann, in Betrachtung ihres sel. Mannes geleisteten Dienst mit seiner weitberühmten Orgelkunst, die Zeit ihres Lebens 50 ℳ von der K. St. Cath. als freiwillige Gabe zu genießen, zugesichert«. Es wird dem aber hinzugefügt: »auch soll sich in künftigen Zeiten, Niemand der Nachfolger dieses zu einem *praejudicato* bedienen«. Am 23. Febr. 1665 ist dann der Witwe »auf nochmaliges bittliches Ersuchen obenstehende freiwillige Gabe bis auf 100 ℳ. verbessert worden, welches sie mit dankbarem gemühte erkennt«. In einem »*Haur-Contract*« vom 29. April 1667 erhielt sie 100 ℳ. jährlich zur Wohnung von der Kirche zugesichert. Über Reinckens Stellung im Jahre 1664 und 1665 erfahren wir ebenfalls Näheres. Unter der Rubrik »Mangelei Ausgaben« ist die Auszahlung von 31 ℳ. 8 ß an Reincken als halbjährliche »Beliebung« verzeichnet. Die Kosten für seine Stellvertretung bezahlte also nicht die Witwe. Zu Weihnachten 1664 erhielt er aber wohl seine definitive Anstellung. Denn am 20. Dez. d. J. werden ihm 120 ℳ. gezahlt, »weil die Wwe. Scheidemann noch die vollen 4 Quartale ausgenossen hat,« und im Neuen Jahre 1665 auch die Nebeneinkünfte, »Pasch-Semmel« u. s. w.

Ein Bild des »berühmten«[2] Heinrich Scheidemann, einen 1652 zu Nürnberg gefertigten Holzschnitt, erwähnt Gerber;[3] dem Verfasser ist es nicht gelungen, einen Fundort nachzuweisen. —

Was nun die Orgelkompositionen Scheidemanns anlangt, so hat uns ein gütiges Geschick 18 an der Zahl erhalten, dazu noch 1 Klavierkomposition. Es sind:

1. »Vater Vnser im Himmelreich, 2 *clavier*«.
2. »Jesu Du wollest Vns weisen«.

---

[1] »Neue Hoch-heilige Paßions-Andachten,« Hamburg 1664, Dedikation.

[2] Vgl. oben S. 195; Josef Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg, Altona u. Leipzig 1890. S. 9ff.

[3] Altes Lexikon, Anhang.

3. »In dich hab ich gehoffet Herr«.
4. »Kom Heyliger Geist. 2 *Clavier pedaliter*«.
5. »Nun bitten wir den heiligen Geist. 2 *Clavier pedal.*«
6. »*Toccata* 2 *Clavier pedaliter*«.
7. »*Fuga*«.
8. »Godt sey Gelobet Vnd gebenedeyet«.
9. »*Alleluia* 2 *Clavier pedaliter*«.[1]
10. »*Benedicam Domino Orlandus*«.
11. »*Dic nobis Maria quid vidisti in via.* Auff 2 *Clavier*«.
12. »*à* 5. *Surrexit Pastor Bonus. Or. d. Las*: Auff 1 *Clavier*«.
13. »*De ore prudentis Procedit mel a* 5. *Orldi*: *lassus*«.
14. »*Maria Dixit ad Angelum* auf ein Clavier *Pedaliter*«.[2]
15. »*Benedicam Hier*: *Praet*: *Manualiter*«.[3]
16. »*Canzon*«[4]
17. »Mensch wiltu lehben säliglich«. 4 Verse.[5]
18. »Lobet den Herren. *ad duplex manuale*«.
19. »Englische *Mascarada* oder Jüden-Tantz«.[6]

Was uns zunächst in diesem Verzeichnis auffällt, das sind die kolorierten Stücke, 7 an der Zahl, welchen Kompositionen von Orlandus Lassus und Hieronymus Prätorius zu Grunde liegen. Wir erkennen hier an Beispielen ganz deutlich, wie Sweelincks Schüler die Bestrebungen der Koloristen nur fortsetzten und deren Ausdrucksmittel durch die englisch-niederländischen erweiterten und vermehrten. Scheidemanns kolorierte Stücke folgen dem Prinzip der

---

[1] In »Mscr. Fol. K. N. 208,« Stadtbibliothek Lüneburg (vgl. W. Junghans. a. a. O. S. 30 ff.) stehen die Stücke 1—9; die folgenden in »Mscr. Fol. K. N. 209;« die Toccate steht in beiden Büchern.

[2] Am Schlusse steht die Zeitangabe: »*Coll. Anno* 1637 d. 3. *Martius.*«

[3] Eine Kopie der Stücke 1—15 hat mir Herr Prof. Spitta gütigst zur Verfügung gestellt.

[4] Am Schlusse steht: »*Anno* 1657 d. 10. 7*bris Scribs.*«

[5] »*Anno* 1648 *Hodie* 29. *Novemb.*«

[6] Vgl. Hortense Panum, M. f. M. XX S. 29; s. oben S. 226 Anm. 1. Genannte Dame war so liebenswürdig, für mich in Kopenhagen eine Kopie herstellen zu lassen.

Koloristen, die langen Noten werden in kleinere zerlegt und die kürzeren noch umspielt. Hier sind aber die Figuren organisch mit dem Ganzen verbunden, ihre Imitation beschäftigt alle Stimmen. Dazu kommt als zweiter Fortschritt die Ausnützung der Orgeltechnik. Zwei Manuale und das Pedal sind beschäftigt. Innerhalb eines Stückes wechseln erstere sehr häufig mit einander ab, und zwar nicht bloß bei den beiden Arten des Echos, sondern auch — und das tritt uns bei Scheidemann zum ersten Male entgegen — bei der Wechselchörigkeit. In der Freiheit der Orgelbehandlung geht Scheidemann noch einen Schritt über Schildt hinaus. Dieser ließ nur am Zeilenende etwa die Oberstimme einen toccatenartigen Gang nach unten nehmen, während die anderen Stimmen einen Akkord in höherer Lage dagegen aushielten. Bei Scheidemann kommt es jetzt öfter vor, daß die Baßstimme nicht zugleich die tiefste ist, sondern vielmehr eine Zeitlang die nächsthöhere übersteigt. Es steigert sich also die Freiheit des Pedals gegen die Manuale und die der letzteren unter einander.

In den freien Formen der Fuge, Canzone und Toccate zeigt sich Scheidemann wesentlich von Frescobaldi beeinflußt, dessen Musik gegen die Mitte des Jahrhunderts hin im Nordwesten Deutschlands zu wirken begann. Die Entstehung der Canzone im Jahre 1657 ist ja bezeugt; bei den übrigen macht der innere Aufbau die Annahme einer ähnlich späten Entstehungszeit wahrscheinlich. Scheidemann hat weder die große Fantasieform Sweelincks, noch auch dessen Toccatenbehandlung acceptiert. Näher auf die Form, wie sie Scheidemann anwendet, einzugehen, verbietet der Zweck der Arbeit; diese Untersuchung gehört in die Betrachtung der zweiten Periode der norddeutschen Orgelmusik. Es genügt zu konstatieren, wie weit Sweelincks Einfluß gereicht hat.

Von Scheidemanns Choralbearbeitungen hält noch eine an Sweelincks Form fest (nr. 17). Sie besteht aus 4 Versen, deren je zwei aber ineinander übergehen und zusammengehören. Der letzte wird toccatenartig mit einem freien Figurenwerk beschlossen, ähnlich wie es Schildt that. Das Merkwürdige ist nur, daß sich zu diesem Zweck hier erstens der bisherige dreistimmige Satz zum vierstimmigen erweitert und daß mit dem Eintritt des Pedals zweitens die linke Hand nach dem Oberwerk geht, während die rechte auf dem Rückpositiv bleibt. Die äußerliche Trennung fällt aber ganz weg bei nr. 18; hier sind zwei Variationen eng miteinander verknüpft. Für unsere folgende Betrachtung wollen wir sie indessen auseinanderhalten. Auf diese Weise ergiebt sich uns eine neue Grundform, welche bei Schildt und Scheidemann vermischt mit anderen auftaucht, welche aber in

der zweiten Periode sich mit in den Vordergrund des Interesses der norddeutschen Organisten drängt. Die Formen, in denen sich Scheidemanns Choralbearbeitungen bewegen, sind diese:

1. Die Choralmelodie, in der obersten Stimme liegend, erscheint koloriert, während die übrigen Stimmen mehr oder weniger nur das harmonische Fundament abgeben (nr. 2); dasselbe Verfahren kennen Scheidt und Schildt. Diese Grundform der weltlichen Liedvariation läßt nun aber Scheidemann viel tiefer noch in die Orgelmusik eindringen.

2. Die nicht kolorierte Melodie in der Ober- oder Unterstimme wird durch frei gebildetes Figurengewebe der Begleitstimmen drapiert (nr. 17, 2; 17, 4); vgl. Scheidt. Die Melodie wird nur durch kurze Pausen am Zeilenende unterbrochen.

3. Motettenartige Einleitung mit Hilfe des Chorals und einer freien Gegenmelodie vor dem Beginn der ersten Zeile und kurze Zwischenspiele (nr. 8; 17, 1); vgl. Scheidt.

4. Der Choral liegt im Diskant und wird vor dem Beginn der einzelnen Zeilen von den übrigen Stimmen motivisch und motettenartig eingeleitet. Die Melodie erscheint aber koloriert; sie sondert sich so noch schärfer von dem Stimmengewebe ab (nr. 5); vgl. Schildt.

5. Es beginnt eine motivisch aus dem Choral gebildete motettenartige Einleitung; alternierend setzt die Unter- und Oberstimme ein mit der Choralmelodie. Sie wird vom Diskant bald in eigentlichen Werthen, bald koloriert vorgetragen (nr. 4); vgl. Scheidt.

6. Die in der Oberstimme liegende gänzlich kolorierte Melodie beginnt, die Begleitstimmen setzen später ein. Während der kurzen Pausen am Zeilenschluß wird die nächste Zeile von irgend einer Stimme im voraus angedeutet (17, 3). Scheidemann vereinigt somit die nur kolorierende oder nur motettenartig einleitende Behandlungsweise in eins.

7. Nach motivisch-motettenartiger Einleitung beginnt der kolorierte Choral in der Oberstimme. In den kurzen Pausen am Zeilenende tritt nicht regelmäßig Imitation der folgenden Choralzeile ein (18, 1). Hauptsächlich unterscheidet diese Form sich von der ebenbesprochenen durch die Klaviermäßigkeit des Satzes. Form 6 hält die einmal gewählte Stimmenanzahl fest; Form 7 dagegen bedient sich einer lockeren Polyphonie. Die Stimmen treten je nach dem Bedürfnis der Harmonie ein. Das ist also ganz wie die Behandlung eines weltlichen Liedes, wenn man von der Einleitung absieht.

8. Die Melodie, in der Oberstimme liegend und koloriert, wird

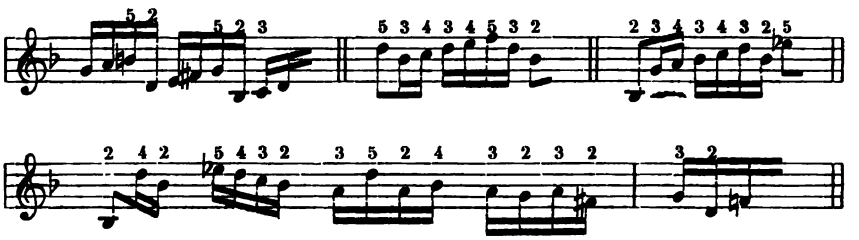
nicht ununterbrochen vorgetragen, sondern durch echoartigen Wechsel der beiden Manuale etwas zerstückelt (18, 2); vgl. Schildt.

9. Die Choralfantasie; vgl. Scheidt. Scheidemann verkürzt aber die Choralmelodien nicht zu Motiven, die sich vielfach in einander verweben und fortbilden ließen, sondern beläßt die einzelnen Noten in ihrer Geltung. Von den drei Elementen, die Scheidt bei dieser Form benutzte, schließt Scheidemann die Wechselchörigkeit aus und statt der einfach akkordischen Satzweise koloriert er die Melodie in der Oberstimme und läßt den Satz auf zwei Manualen ausführen. (nr. 1; 3).

Vergleicht man die Choralbearbeitungen Scheidts mit denen Scheidemanns, so zeigt sich, daß beide zwar auf einer gemeinsamen Basis stehen, welche durch Vereinigung der akkordischen Liedvariation mit der kontrapunktischen Choralvariation Sweelincks hergestellt ist, daß sie sich aber dadurch unterscheiden, auf welches von beiden Formprinzipien sie den größeren Nachdruck legen. Im Vordergrunde steht bei Scheidt die Kontrapunktierung der unveränderten Melodie durch rhythmisch bewegtere Figuren, welche die zu Grunde liegenden Akkorde arabeskenartig umschlingen. Scheidemann löst von dem akkordischen Untergrunde vorzugsweise die Oberstimme los, falls sie die Choralmelodie vorzutragen hat, und umkleidet sie mit allen Figuren, welche ihm die Variationstechnik an die Hand giebt. Indem nun ferner Scheidt an der einmal vorgeschriebenen Ausführungsart festhält, Scheidemann dagegen die Mannigfaltigkeit der Orgelbehandlung zur Geltung zu bringen sucht durch Wechsel und verschiedenartige Mischung der Manuale unter einander, so ist der Charakter, welchen die Kompositionen erhalten, je nachdem mehr vokal oder instrumental. Daß der instrumentale Zug bei den mehr nach Norden zu lebenden Schülern Sweelincks (Schildt, Scheidemann) im Zunehmen begriffen ist, wollen wir für unsere fernere Darstellung im Auge behalten.

Die eine Liedvariation besteht aus zwei unmittelbar verbundenen Einzelvariationen.[1] Neues läßt sich über die Formbehandlung nicht sagen. Die Melodie erscheint entweder koloriert, oder sie wird durch Figurenwerk begleitet. Der Satz ist klaviermäßig; auf strengere Einzelformen stoßen wir nicht. Interessant sind hier noch einige Fingersatzangaben:

[1] Die Melodie verläuft anders als die von Land mitgetheilte, Tijdschrift, Deel III, S. 53 f.



Was die Tonalität anlangt, so hält sich Scheidemann in den bescheidenen Grenzen, wie Scheidt in seiner *Tab. Nova*. Er wendet an:

dorisch: 4 mal.
dorisch transponiert: 1 mal.
phrygisch: 1 mal.
lydisch: 3 mal.
mixolydisch; 3 mal.

— von den kolorierten Stücken sehen wir natürlich ab. Chromatische Gänge wendet Scheidemann nur einmal an (nr. 6) und zwar ebenfalls auf dem Grunde einer ruhenden Harmonie. Dagegen finden häufiger chromatische Einzelfortschreitungen statt.

Über den Tastenumfang der Orgel, welchen Scheidemann für seine Kompositionen in Anspruch nimmt, läßt sich nur sagen, daß das Pedal von *C* bis $\bar{c}$, das Manual bis $\bar{\bar{a}}$ reicht. Bei dem beschränkten Gebrauch der Chromatik läßt sich vorläufig nicht bestimmen, wie weit die Obertasten reichten. Es steht indessen zu erwarten, daß wir später mit Hilfe der diplomatischen Kritik noch mehrere Kompositionen als von Scheidemann herrührend bezeichnen dürfen. Indem wir dann gleichzeitig seine Beziehungen zu Frescobaldi zu untersuchen haben, werden wir wenigstens ein annäherndes Bild von der Wirksamkeit des Hamburger Meisters erhalten, der die Eigenart seines holländischen Lehrers, noch in anderer Weise als Scheidt und Schildt, in der deutschen Orgelmusik zur Geltung brachte.

5.

Jakob Prätorius in Hamburg, Paul Siefert in Danzig.

Von Paul Siefert ist bis jetzt keine Orgelkomposition zum Vorschein gekommen. Er kommt also für unsere Darstellung nicht in Betracht. Dagegen ist eine Reihe von zum Theil eigenhändigen Aktenstücken Sieferts erhalten, die uns die eigenartigen musikalischen Verhältnisse Danzigs in hellem Lichte zeigen. Auf jene näher einzugehen, wird das Ziel einer kleinen Spezialuntersuchung sein.

Noch trauriger steht es mit unserer Kenntnis über Jakob Prätorius. Trotz Eitners[1] und Schwenckes[2] Bemühungen gelingt es nicht, sämtliche Differenzpunkte aufzuklären. Da nun ferner die Kirchenakten selber hartnäckig die Auskunft verweigern, welche sie über Scheidemann gnädig gewährten, so wäre es vergebliche Mühe, durch Kombinationen und Konjekturen die Lücken ausfüllen zu wollen und so einer etwaigen erneuerten Quellenuntersuchung den Weg zu verdunkeln. Wir beschränken uns also auf ein paar kurze Worte über Prätorius' bis jetzt einzige Orgelkomposition, eine Choralbearbeitung »Christum wir sollen loben schon«.[3] Der Choral liegt im Baß, die einzelnen Töne sind zu ganzen Noten gedehnt. Bevor jede Zeile einsetzt, wird sie von den Oberstimmen eingeleitet. Dies geschieht aber in verschiedener Weise. Am Anfang steht eine motettenartige Einleitung, aus der ersten Zeile gebildet. Die zweite Zeile wird motivisch verkürzt und so von den Oberstimmen nach einander vorgetragen. Bevor die dritte Zeile im Baß ertönt, wird sie einmal im Tenor, dann im Diskant zu Gehör gebracht unter Begleitung von zwei frei gebildeten Motiven. Die letzte Zeile wird durch ganz freie Figuren eingeleitet. Das Stück, in phrygischer Tonart stehend, nimmt einen durchaus ruhigen und gemessenen Verlauf, der gegen die Lebendigkeit und »Hurtigkeit« Scheidemanns sehr grell kontrastiert.

---

[1] R. Eitner, Jakob Pr. und seine Familie, M. f. M. III S. 65 ff, sucht mit bibliographischen Mitteln zur Klarheit zu gelangen.

[2] F. G. Schwencke, Signale für d. musik. Welt, Leipzig 1870, S. 801—803, 865, benutzte angeblich aus alten Akten stammende Nachrichten.

[3] Mscr. Fol. K. N. 209. Lüneburg. S. die Notenbeilagen.

Überschauen wir hier am Schlusse der ersten Periode der norddeutschen Orgelmusik im 17. Jahrh. den Entwickelungsgang, den diese genommen hat, so muß freilich der halbmythische Nimbus, welcher unsere Meister bis jetzt in den musikgeschichtlichen Darstellungen umgeben hat, schwinden. Sweelincks Kunst war eng verknüpft mit der der Engländer und Italiener, sie war ein einheitliches Produkt beider. Bei ihm fanden seine deutschen Schüler, welche in den Kunstanschauungen der Koloristen aufgewachsen waren, ein höher entwickeltes Stadium derselben vor. Sie kehrten in ihre Heimath zurück, erfüllt von den neuen Ideen, die jeder in seiner Weise für die Kunst weiter zu entwickeln sich bestrebte. Sollte es aber dem Verfasser gelungen sein, jenes Halbdunkel durch ein anschaulicheres und lebenswarmes Bild jener Zeit und jener Männer ersetzt zu haben, so wäre dies der beste Lohn, welchen er für seine Arbeit selbst erwartete.

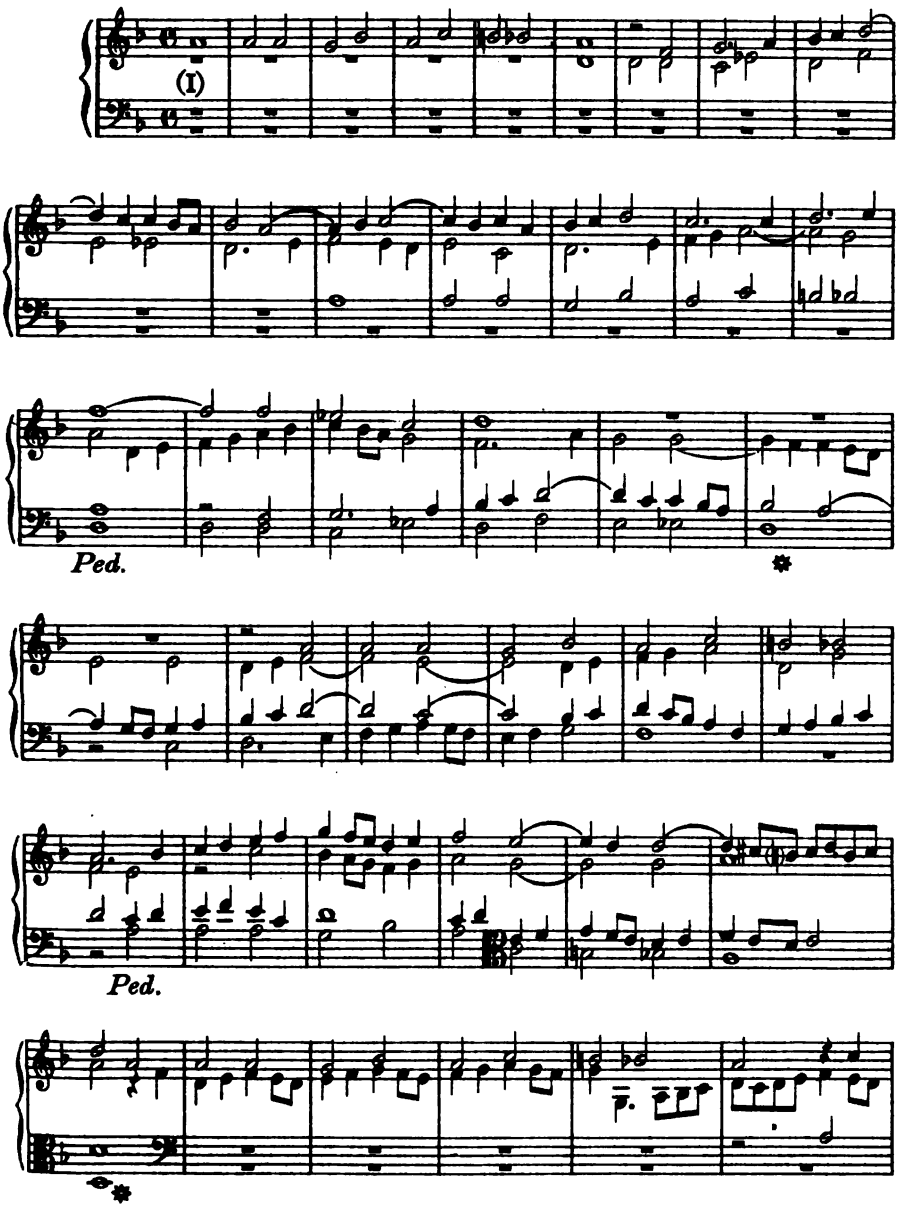
Druckfehler.

S. 188, Zeile 5 von unten: lies 1622 statt 1612.
- 196, - 2 - oben: - Fering statt Sering.

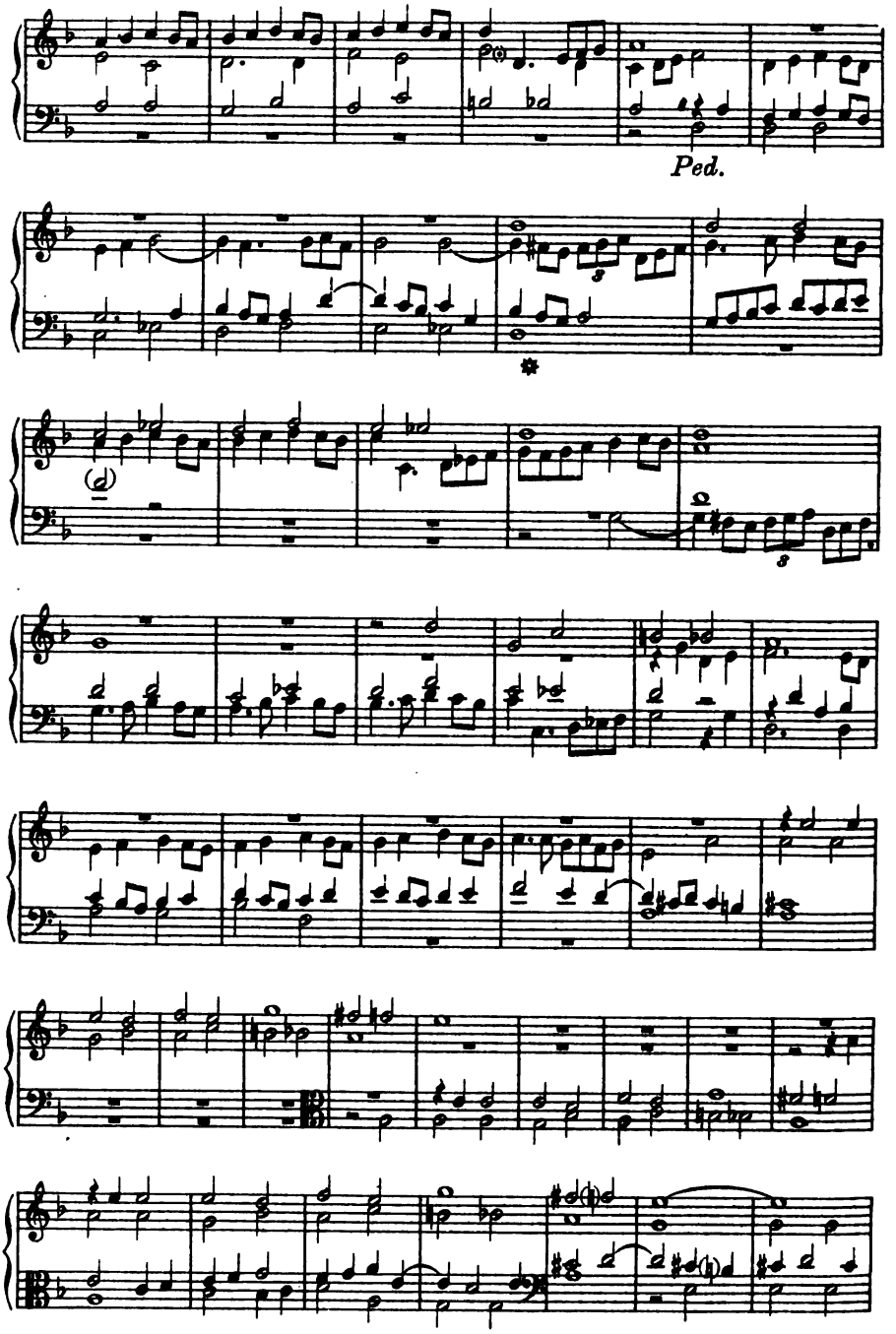
Musik-Beilagen.*)

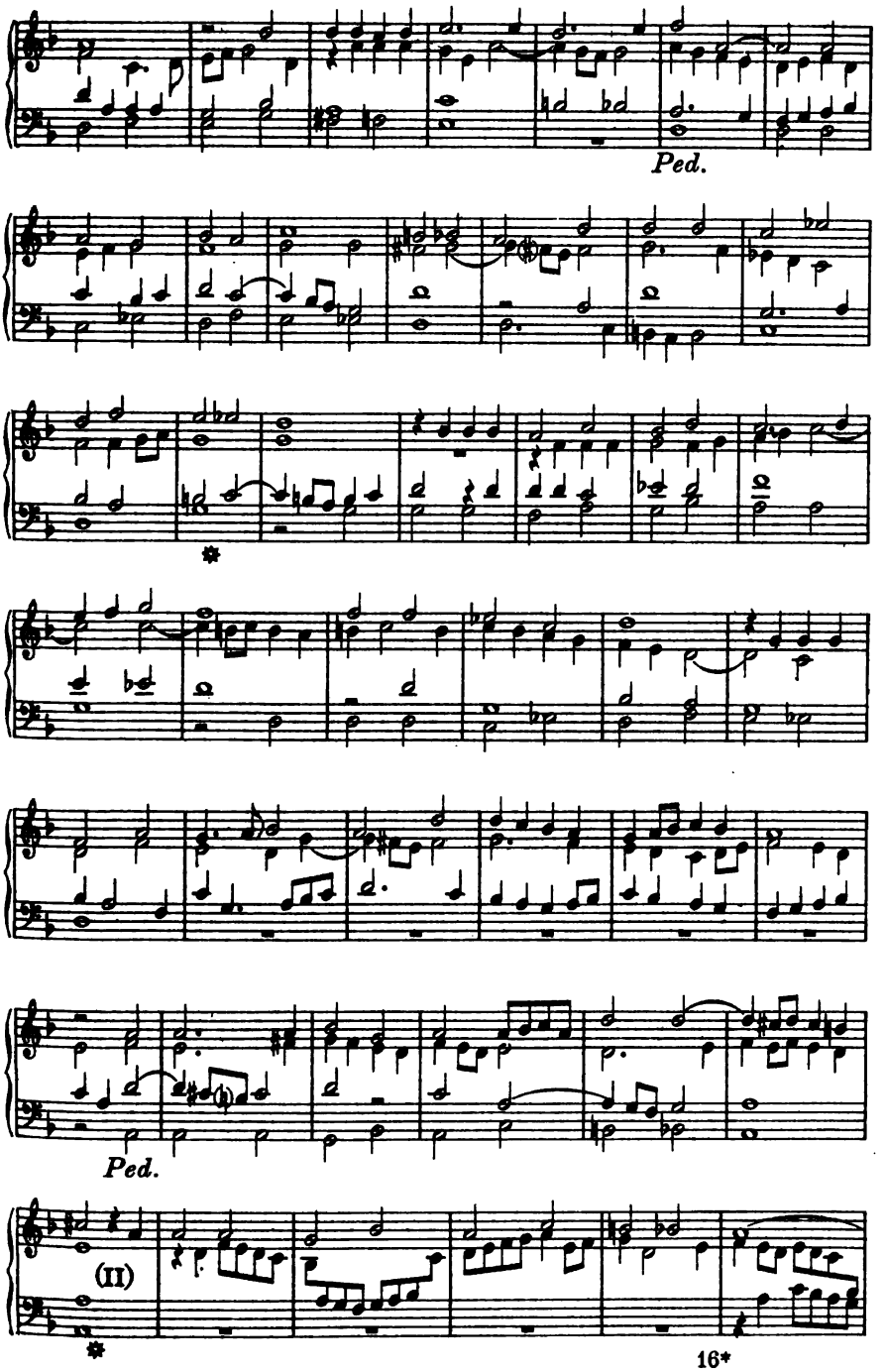
1.

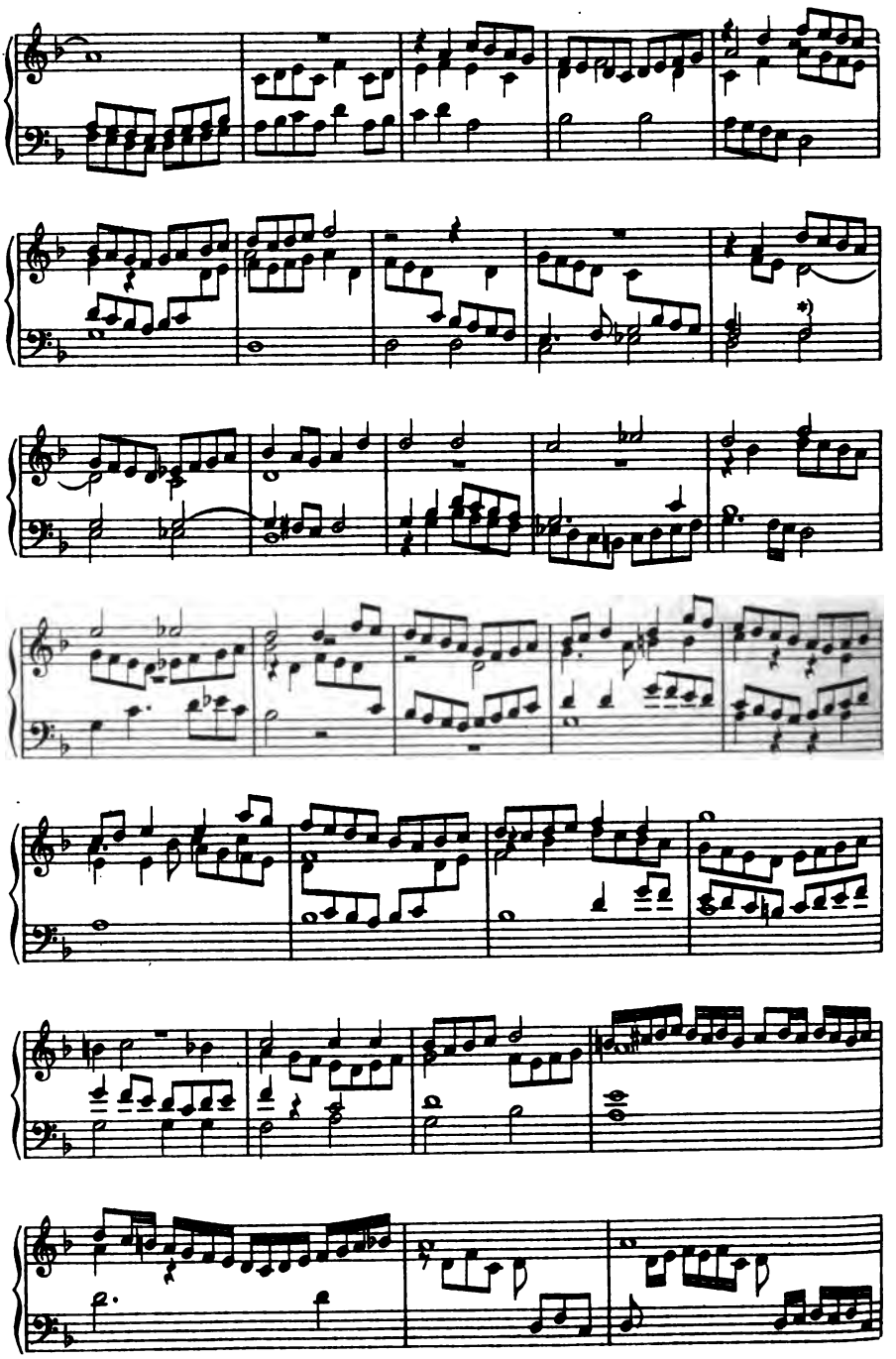
J. P. Sweelinck, Fantasia à 4. (Mscr. fol. 191. Berlin, fol. 74 v.)



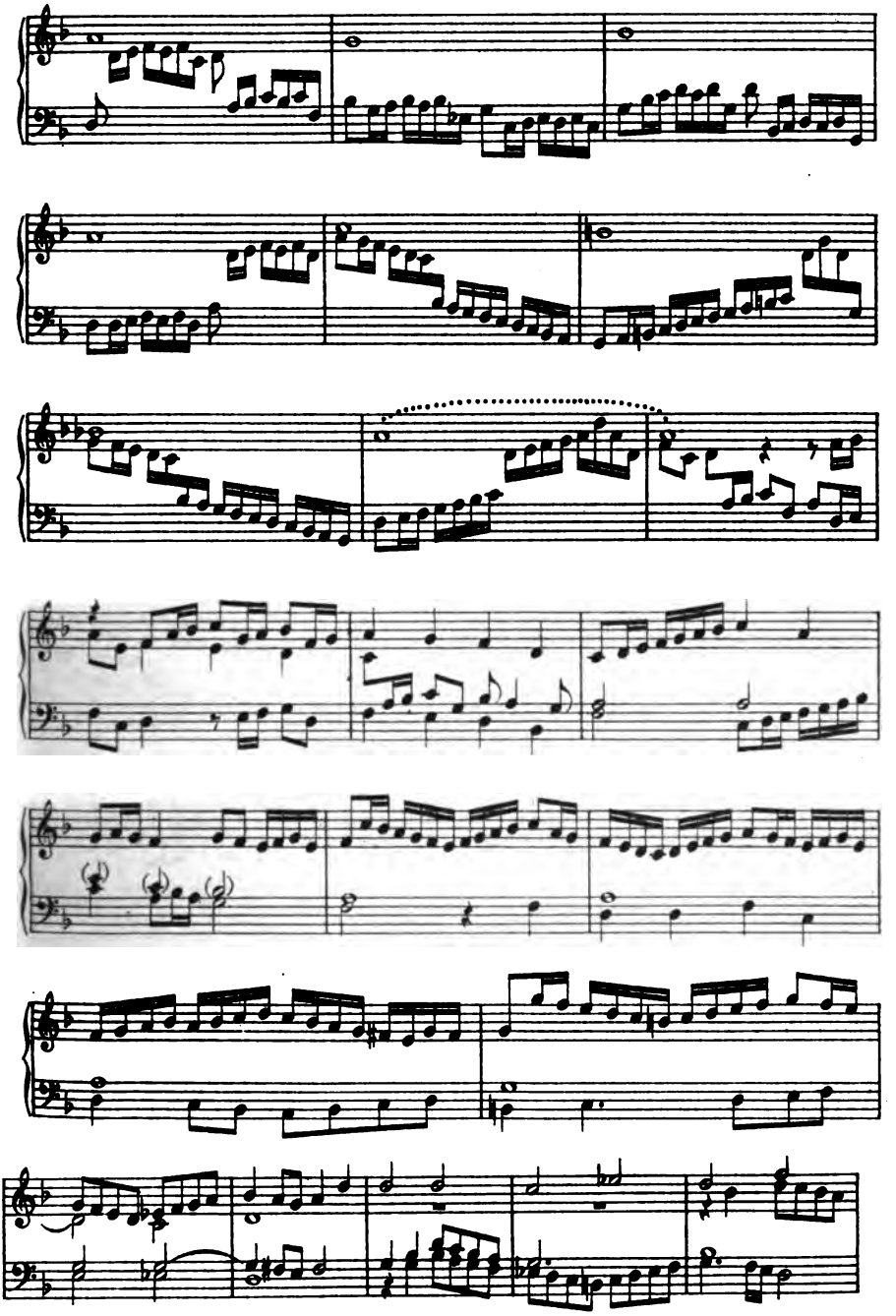
*) Fehlende Pausen sind von mir einfach ergänzt worden. In den Vorlagen nicht befindliche Versetzungszeichen u. s. w. sind durch Klammern kenntlich gemacht.

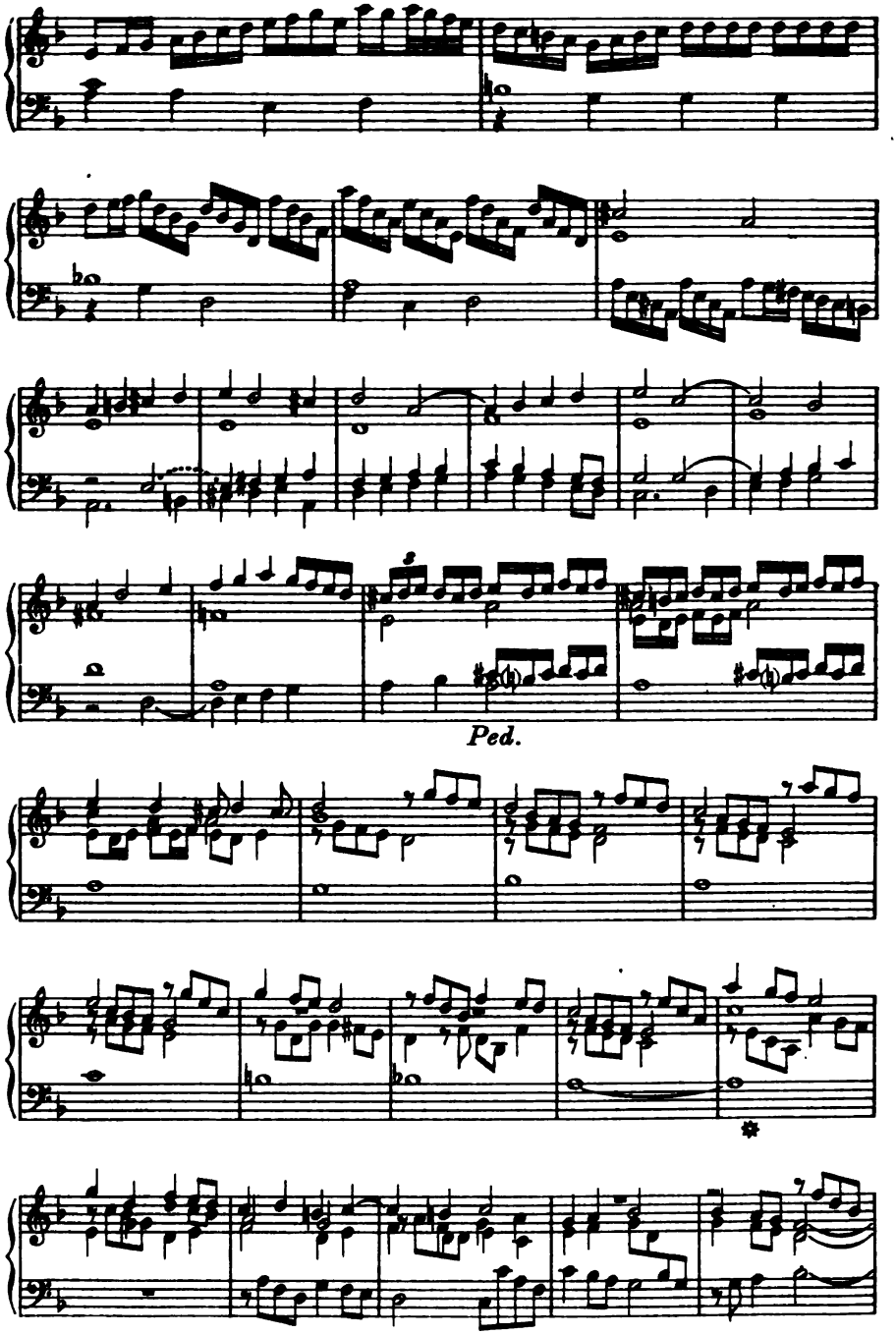

Ped.

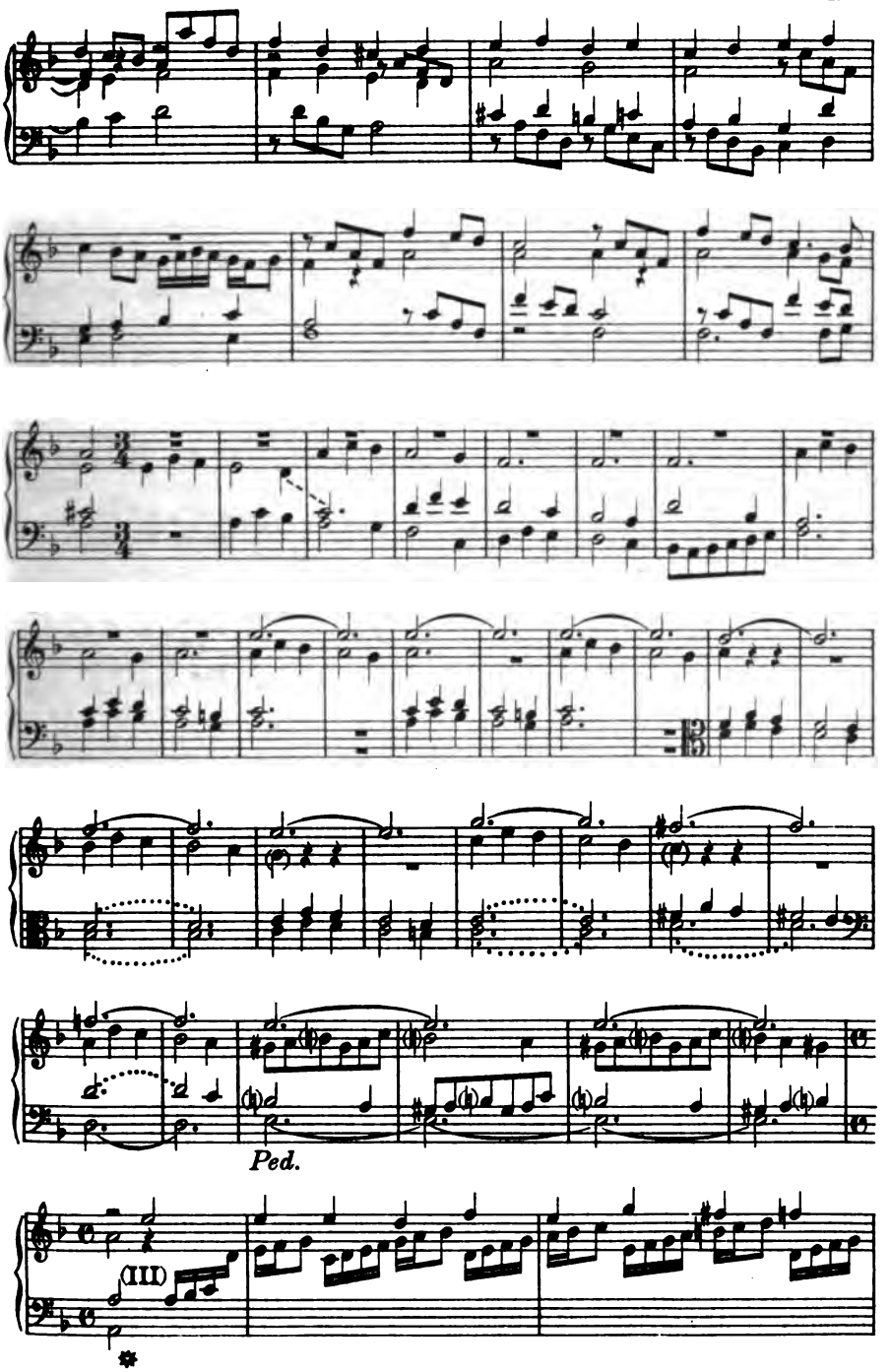

Ped.
Ped.
(II)

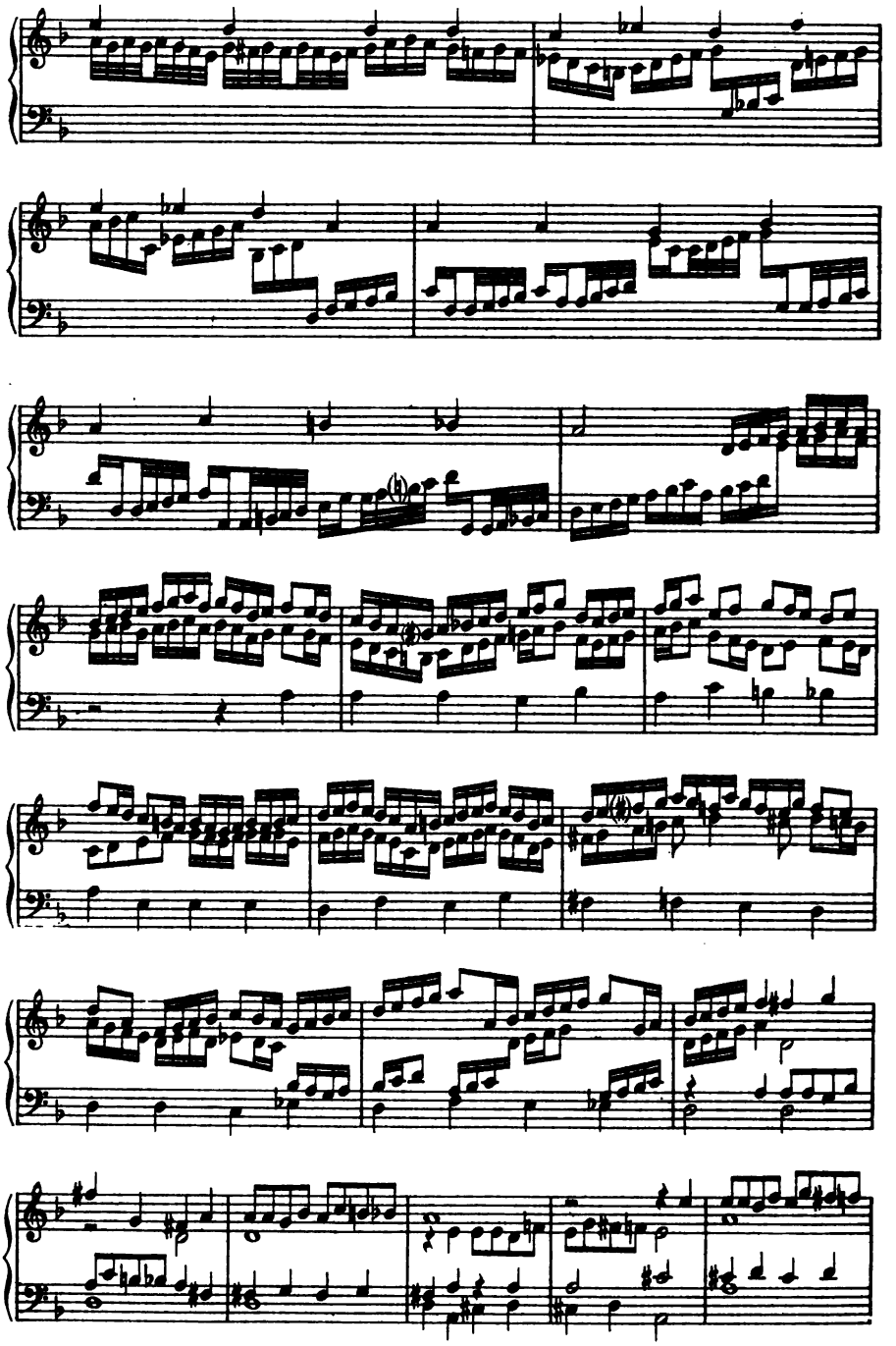


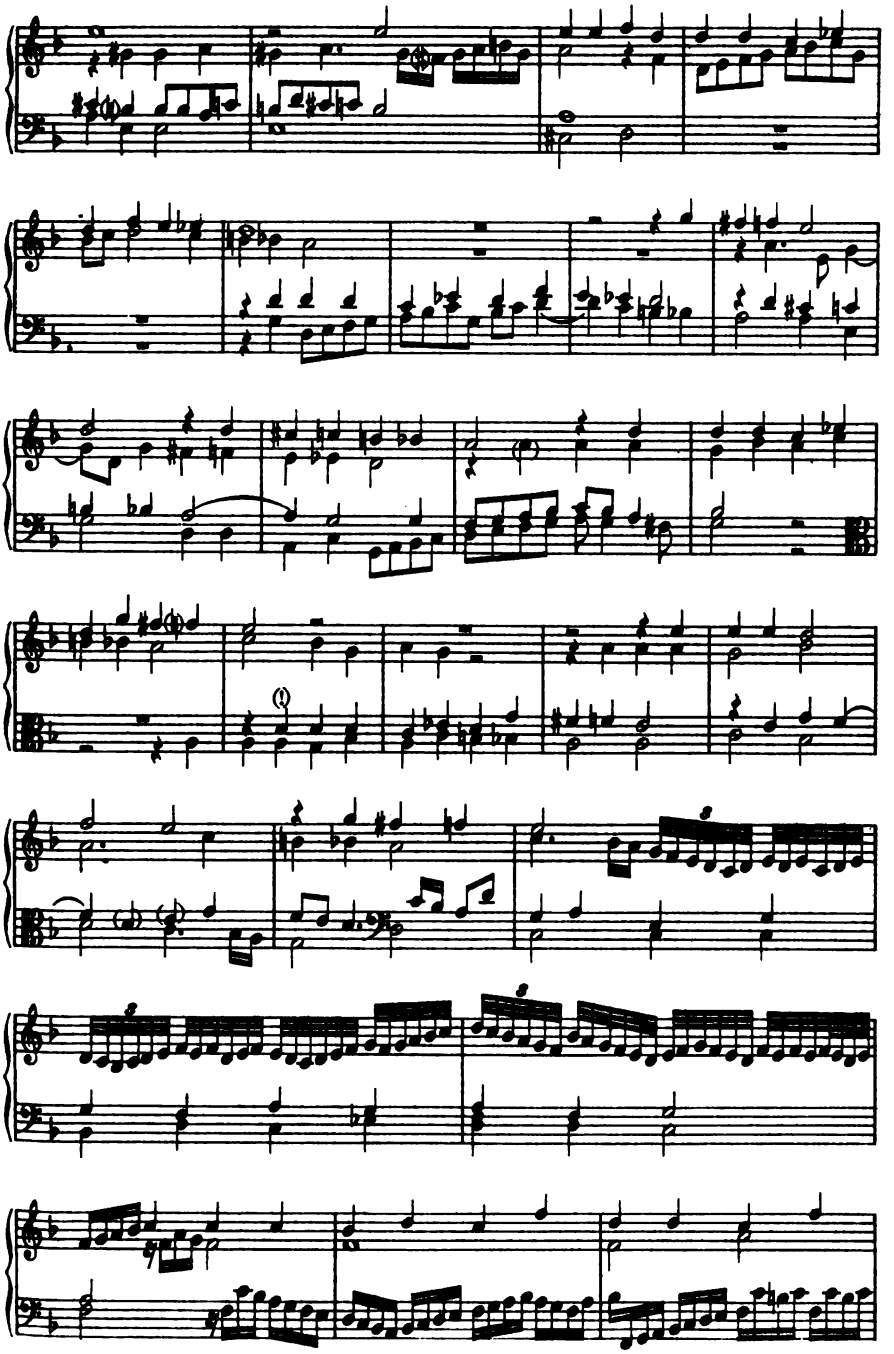
*) Original: *fis.*

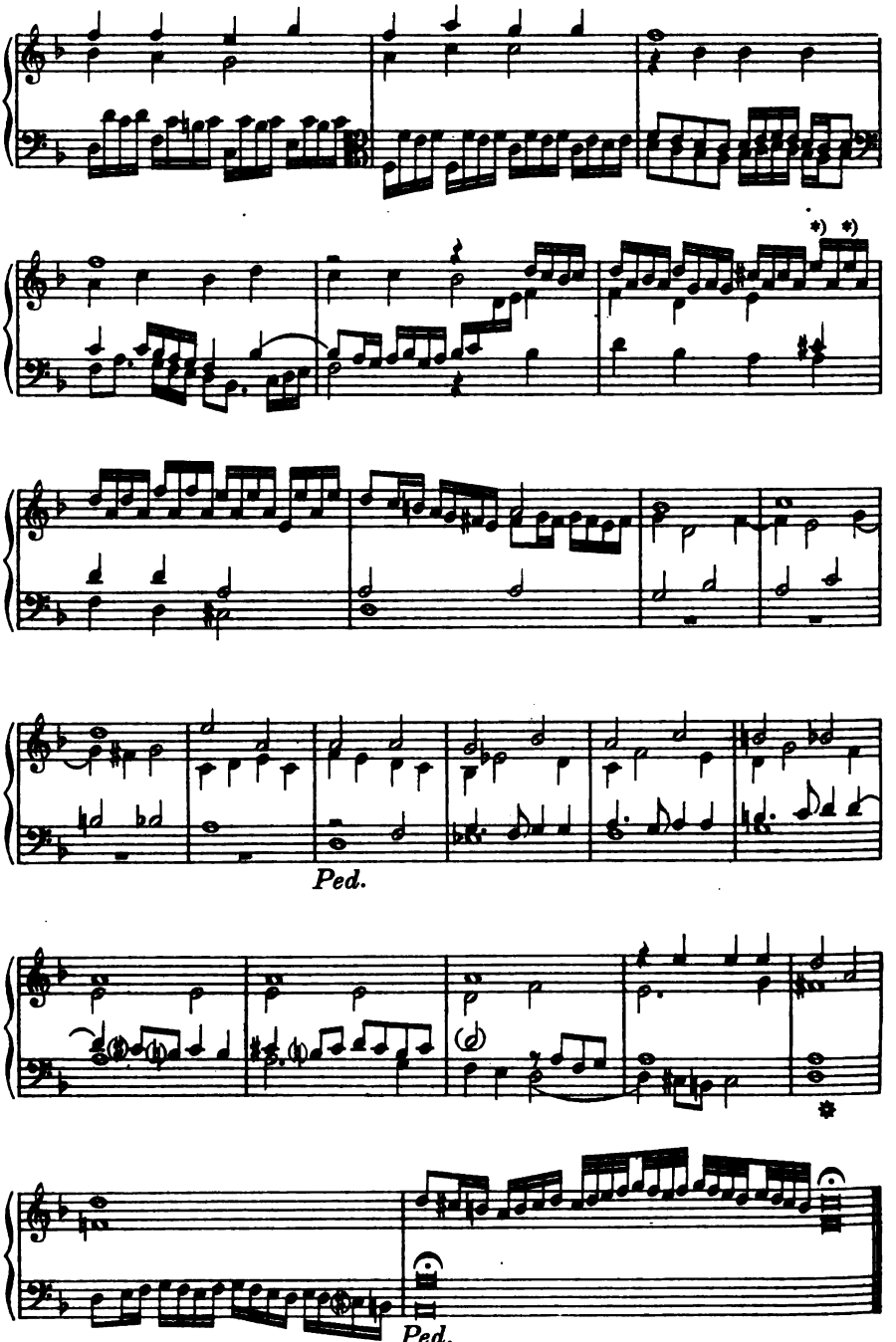



Ped.


Ped.
(III)



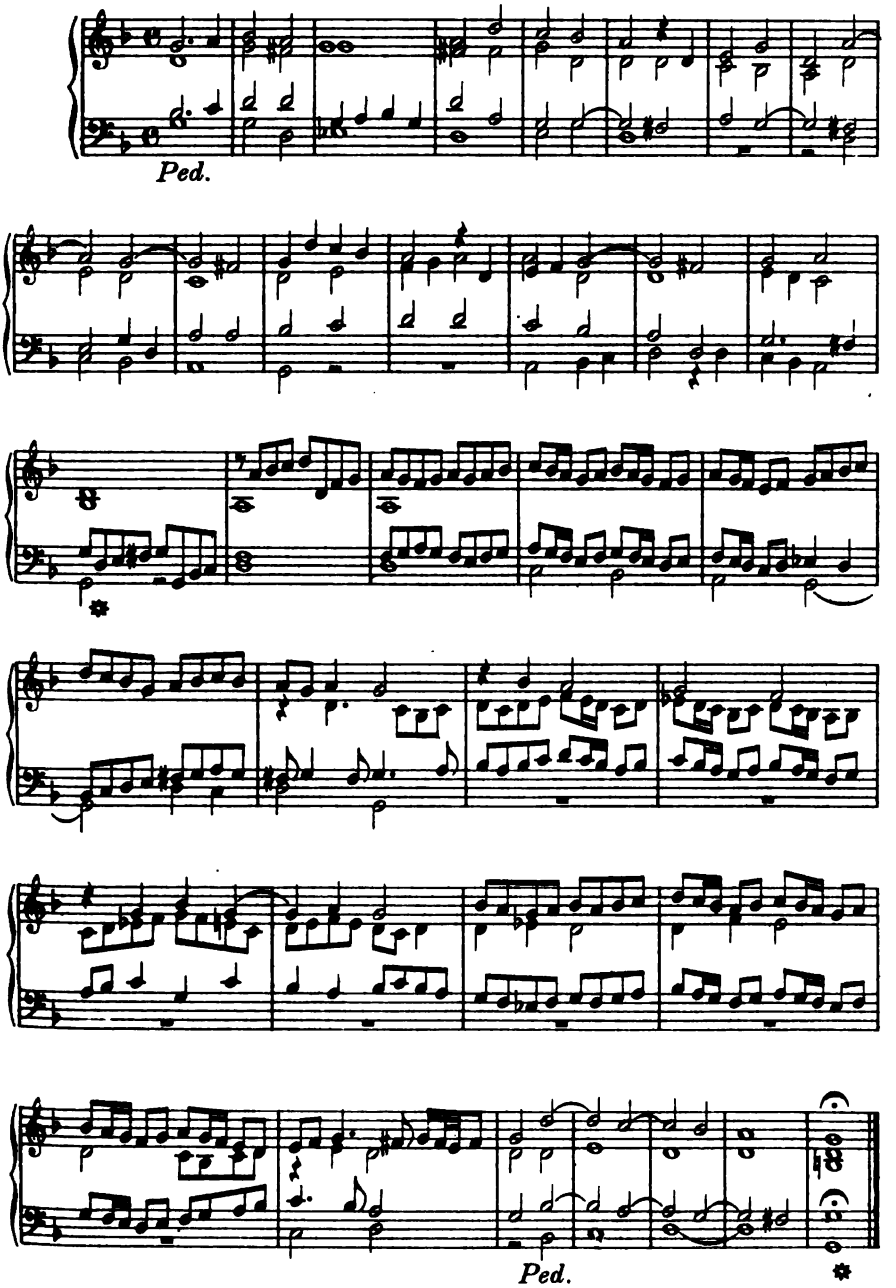




*) Original: ē.

2.

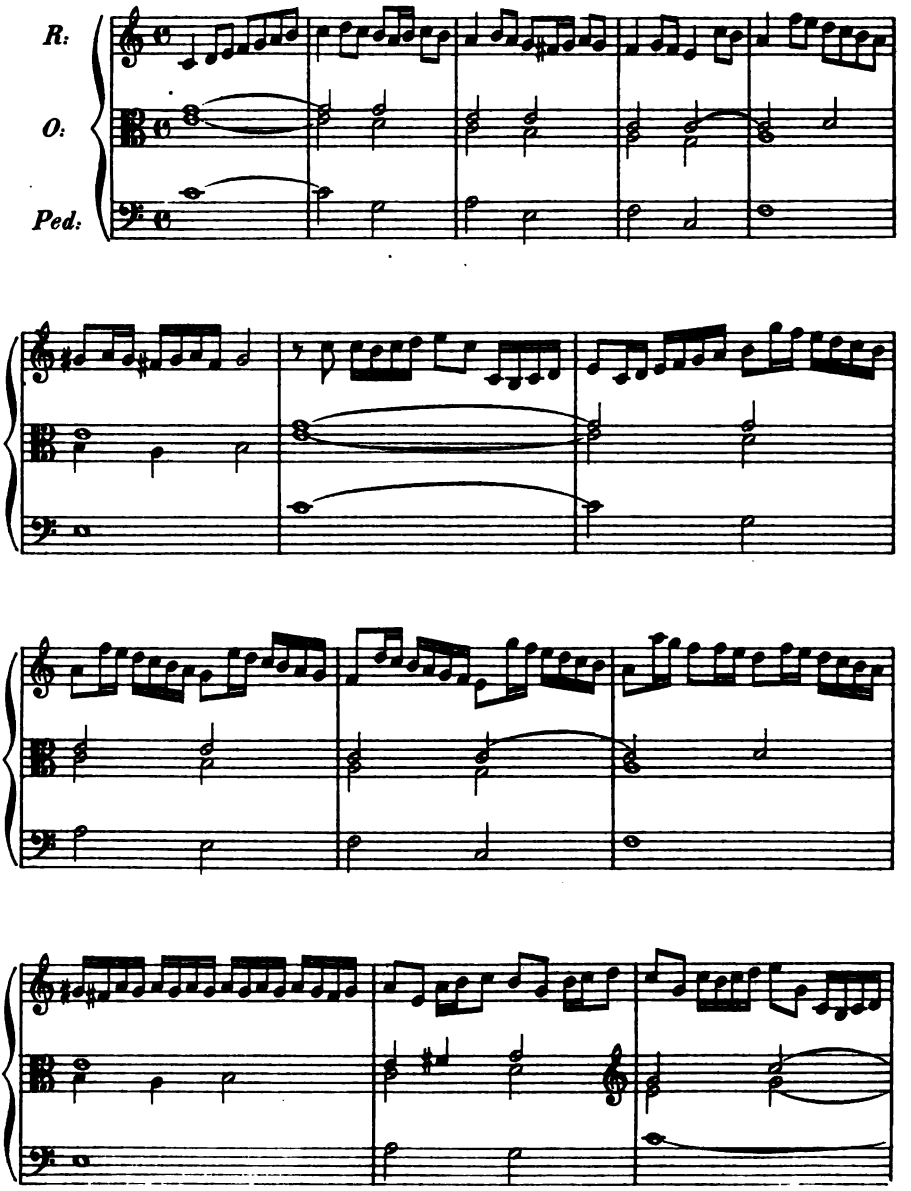
Samuel Scheidt, Toccata. (Mscr. des Grauen Klosters.)

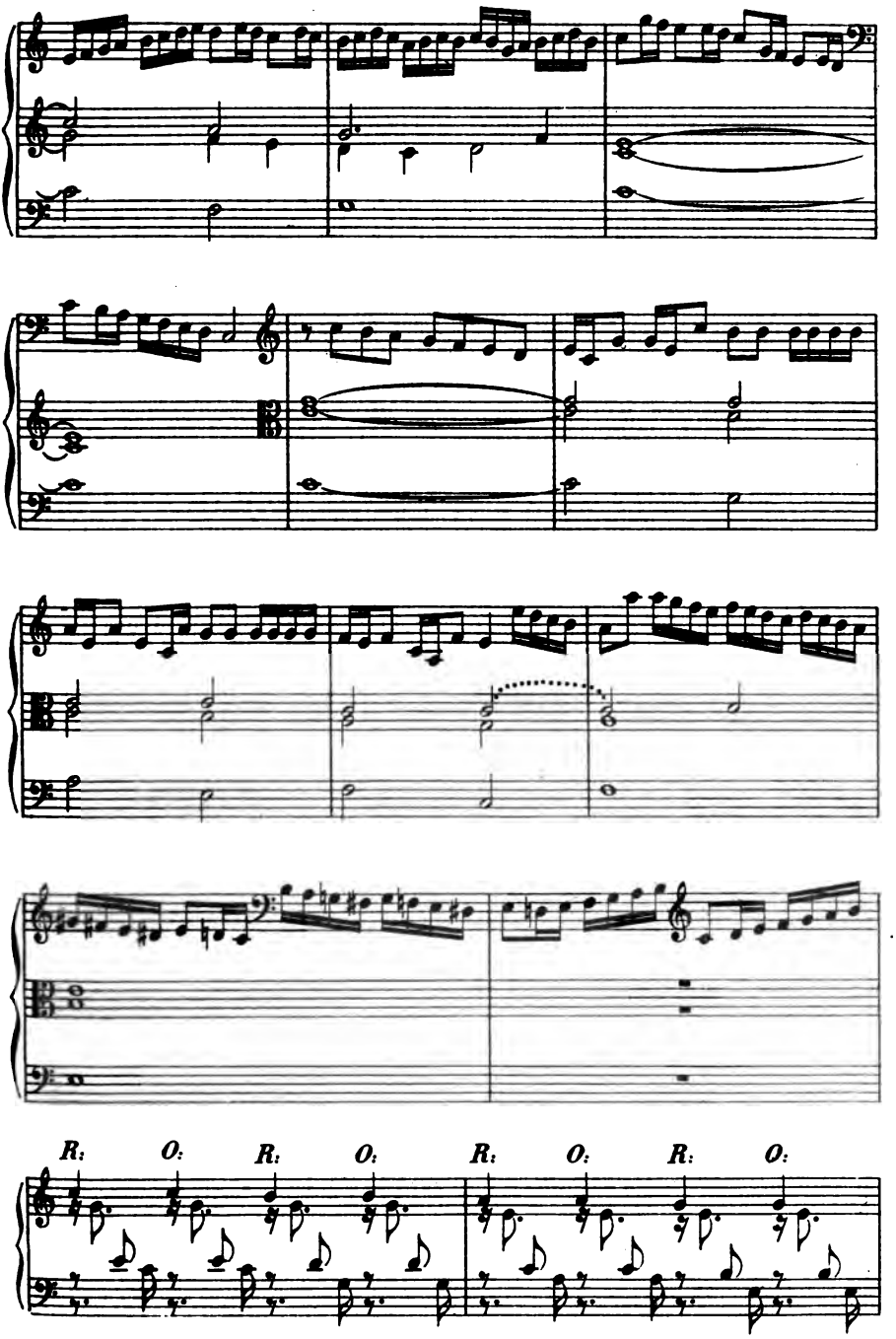


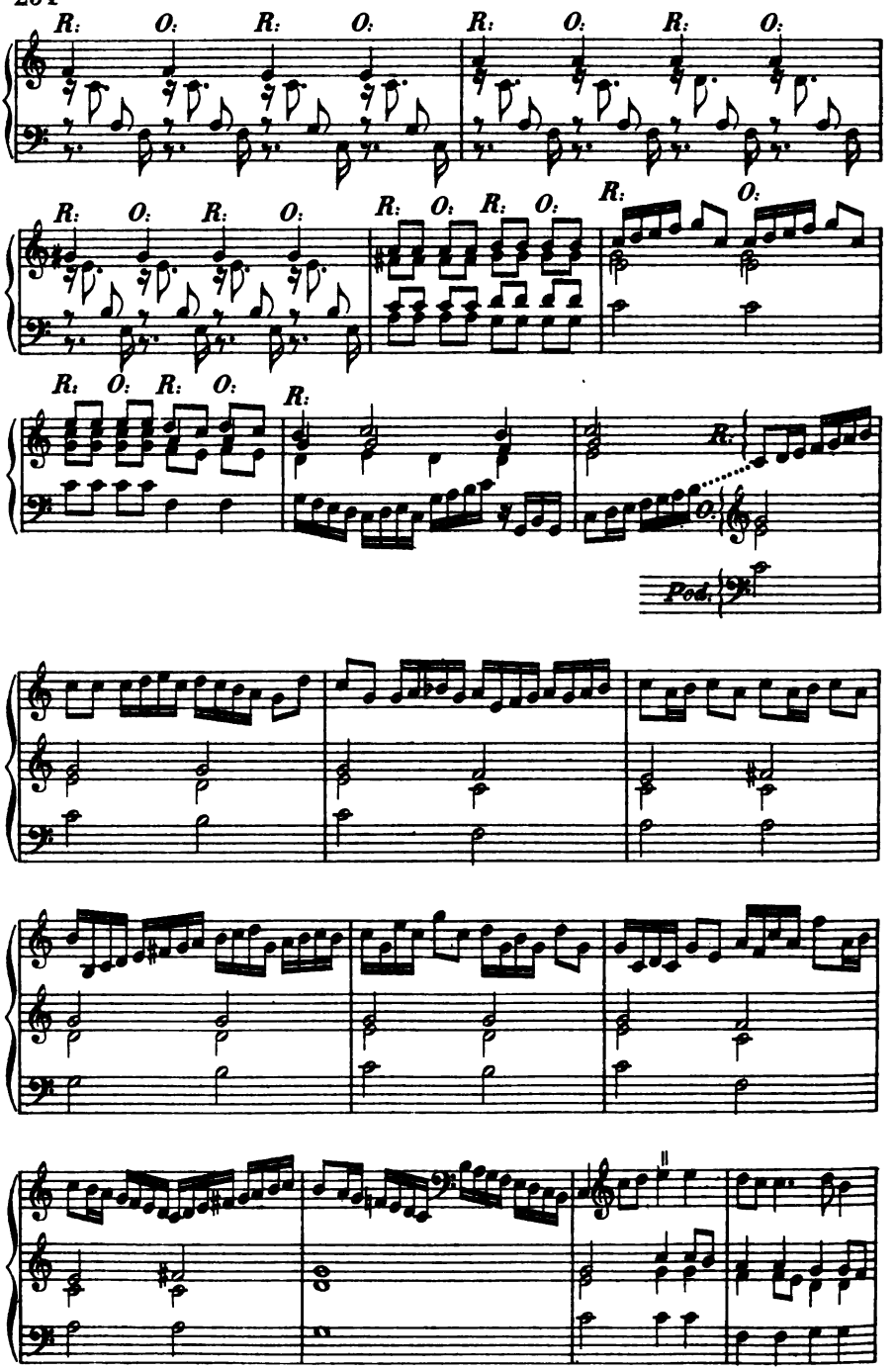
3.

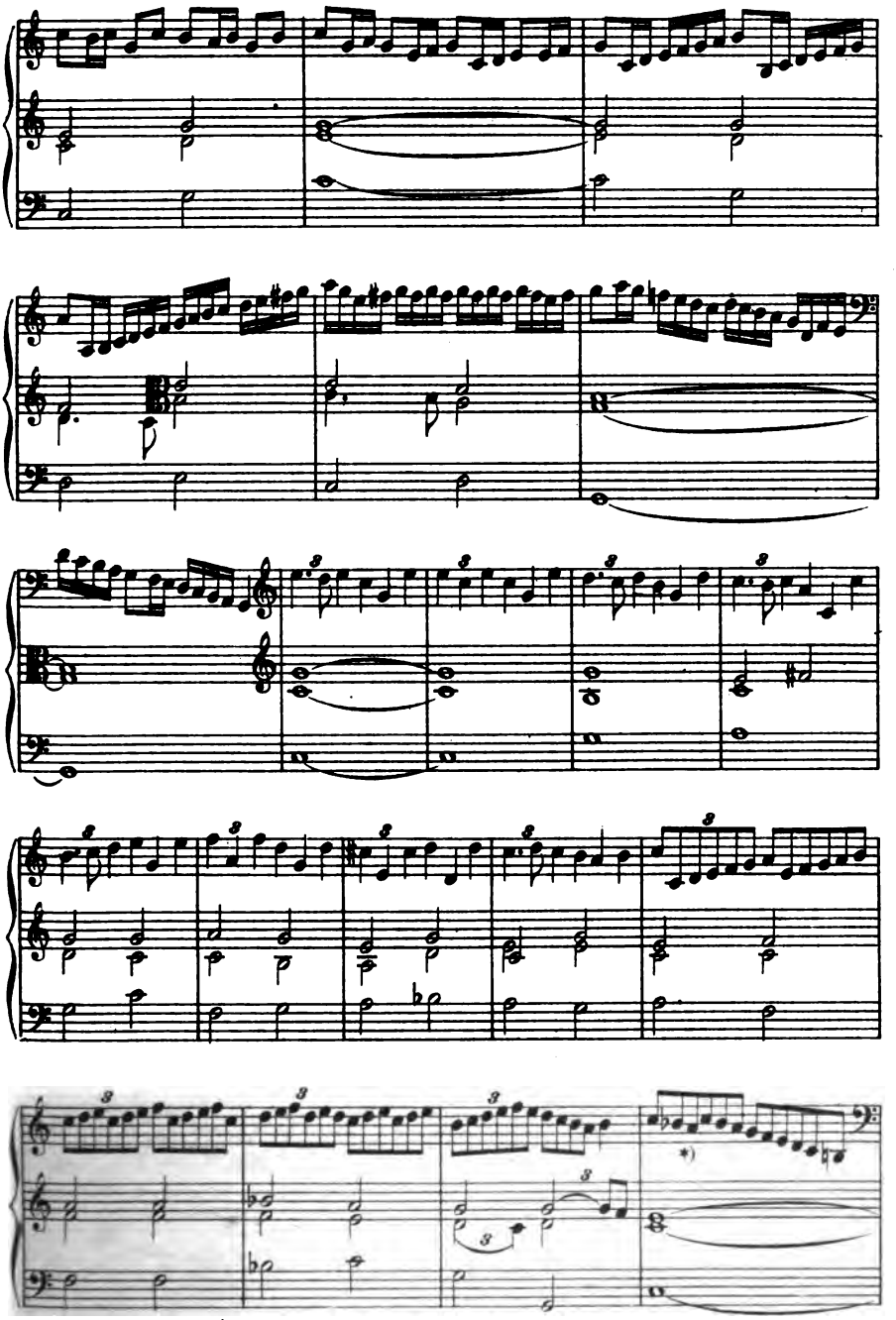
Melchior Schildt, Hertzlich lieb hab ich dich o mein Herr,
ad manuale duplex.

(K. N. 209. Lüneburg. Stadtbiblioth.)

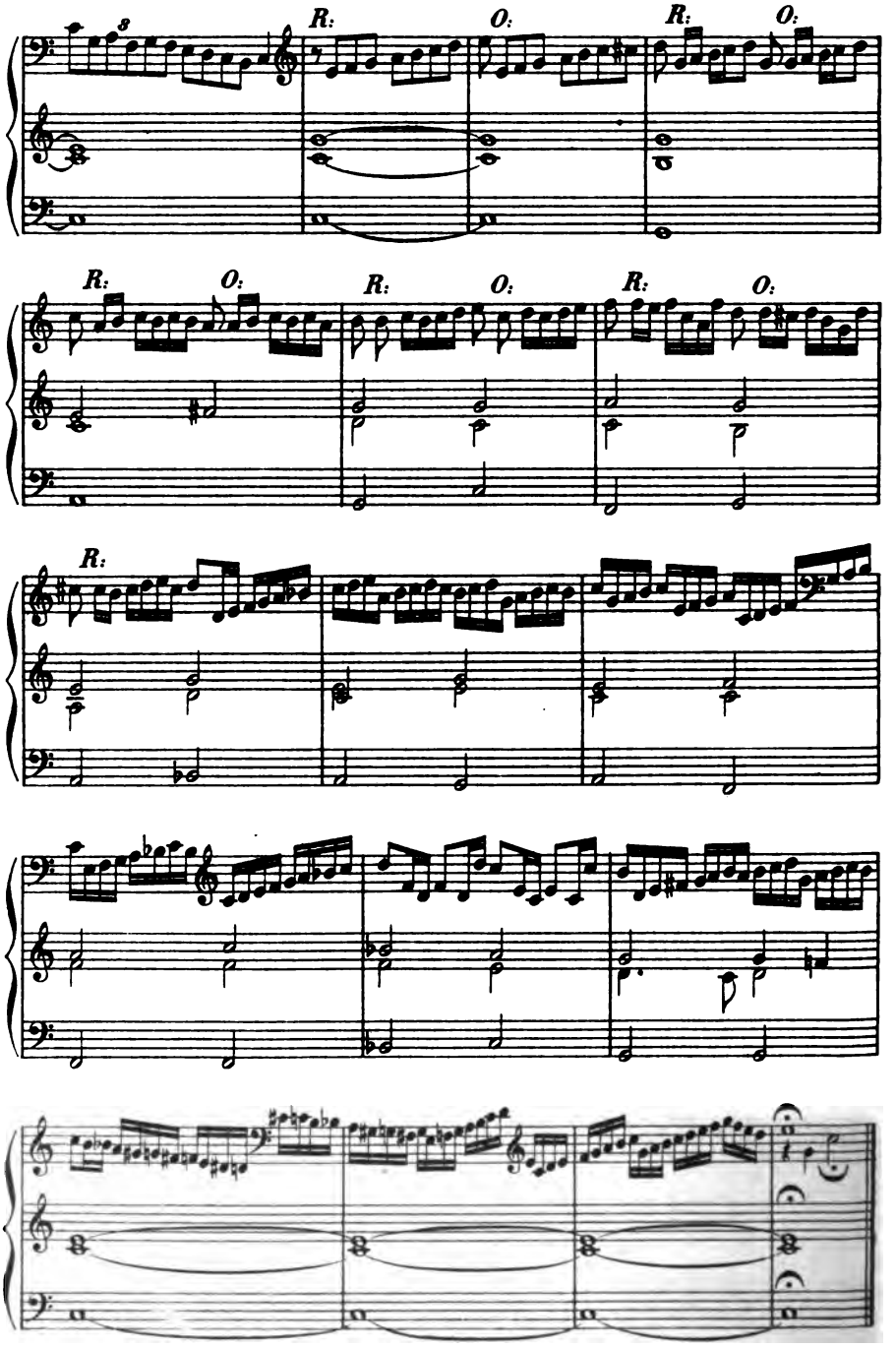



R: O: R: O: R: O: R: O:


R: O: R: O: R: O: R: O:
R: O: R: O: R: O: R: O:
R: O: R: O: R: R: O:
Ped.



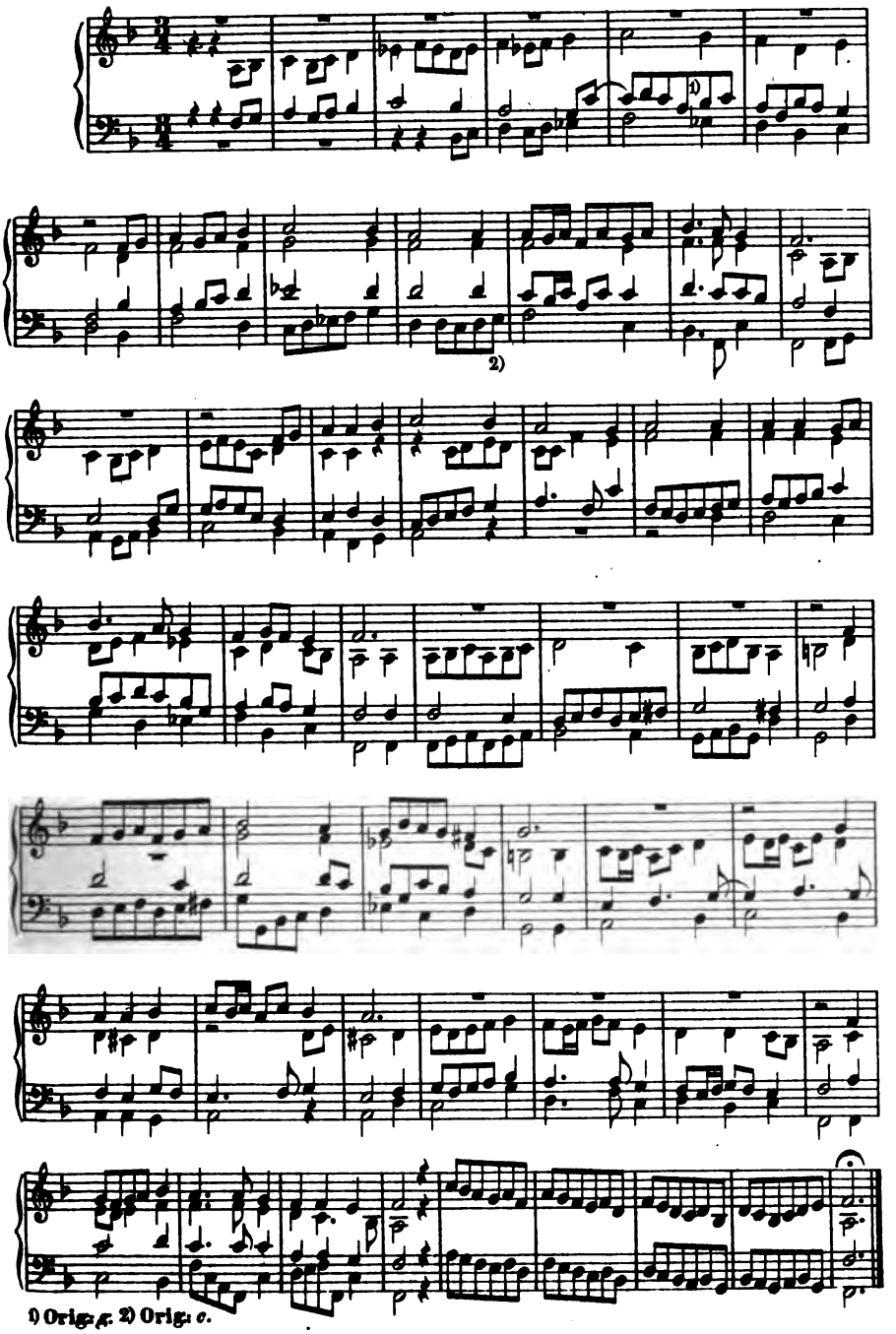
*) Original: 𝅗𝅥.


R:
O:
R:
O:
R:
O:
R:
O:
R:
O:
R:

4.

Melchior Schildt, Allein Gott in der Hohe sey Ehr.

(K. N. 209. Lüneburg. Stadtbiblioth.)

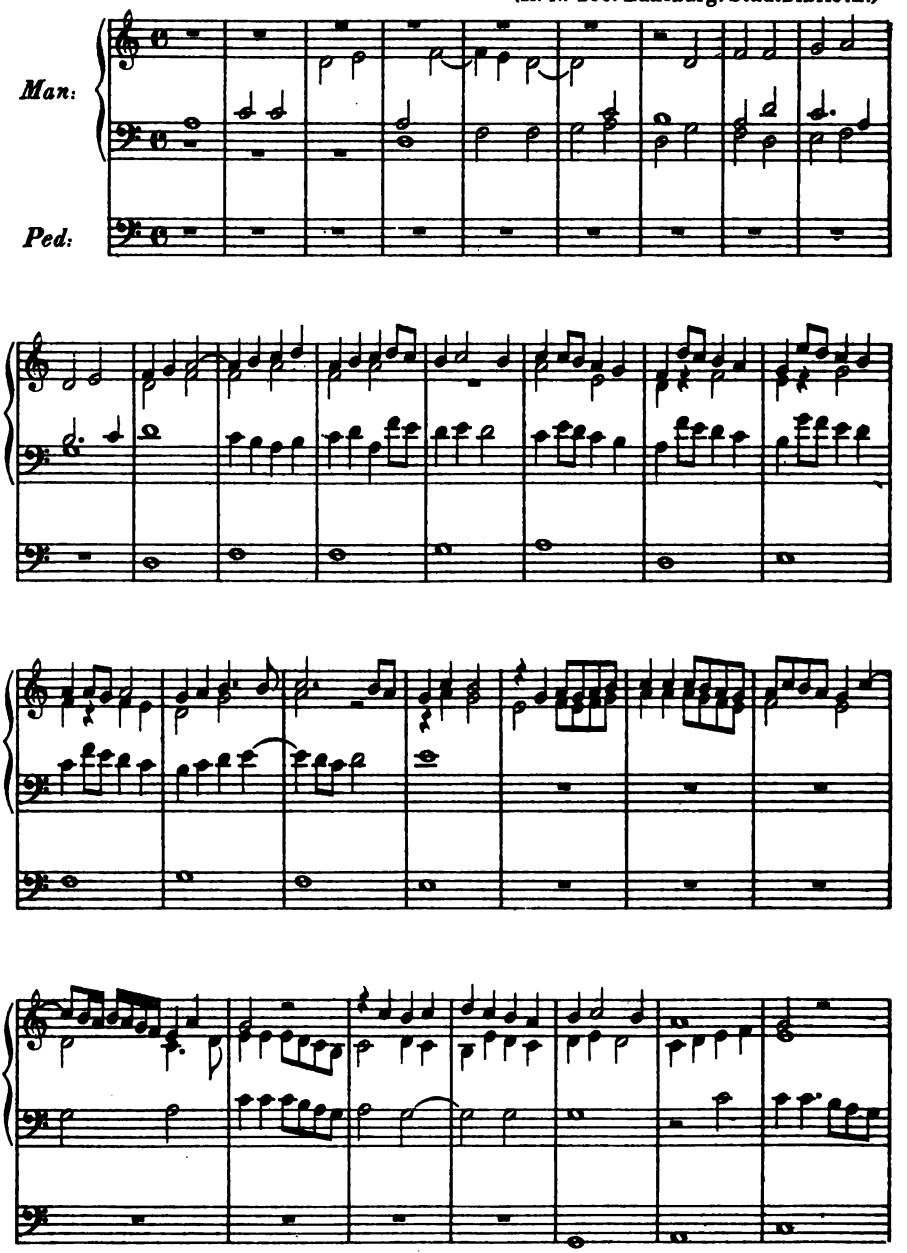


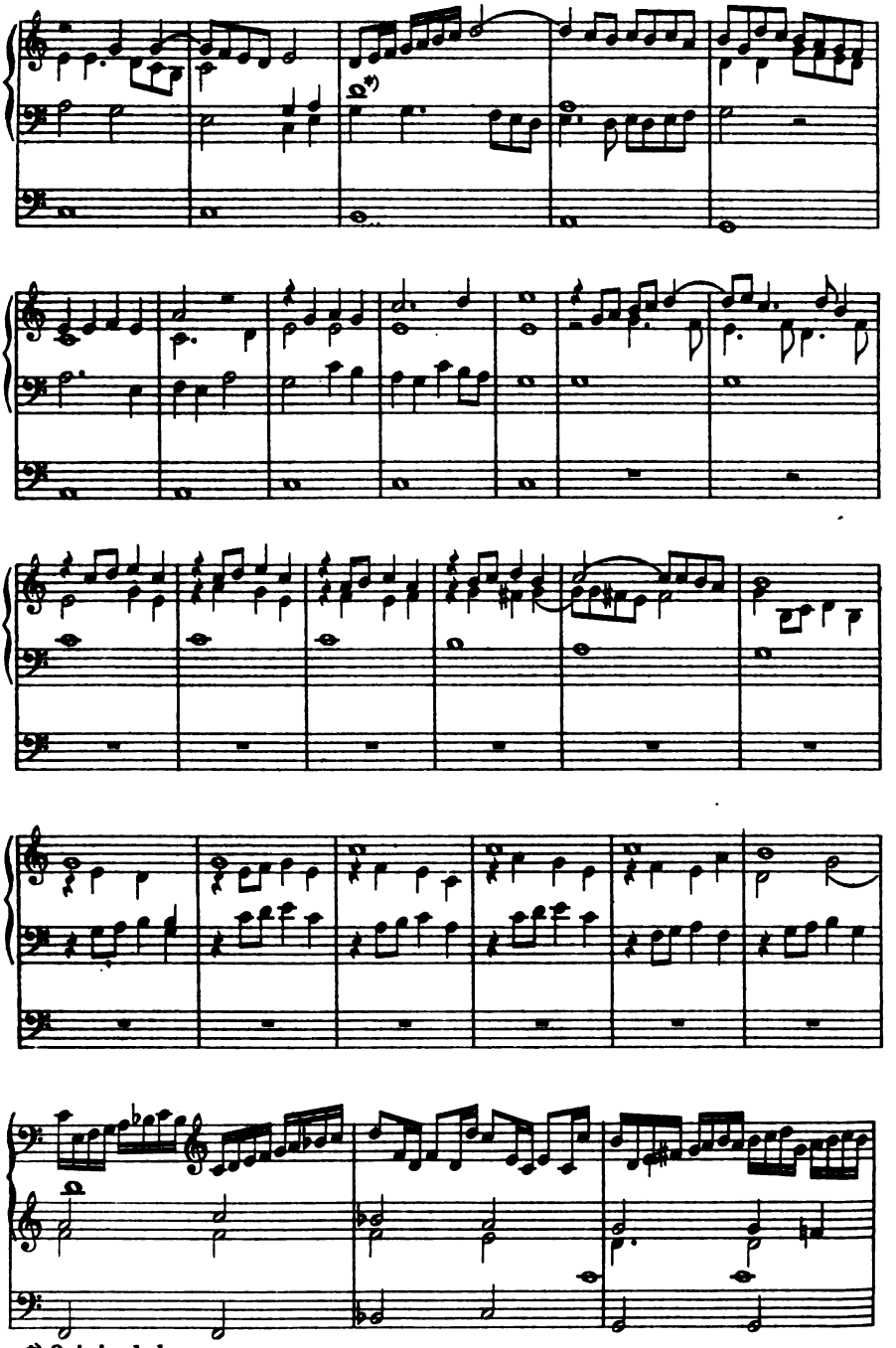
1) Orig: *f*. 2) Orig: *c*.

5.

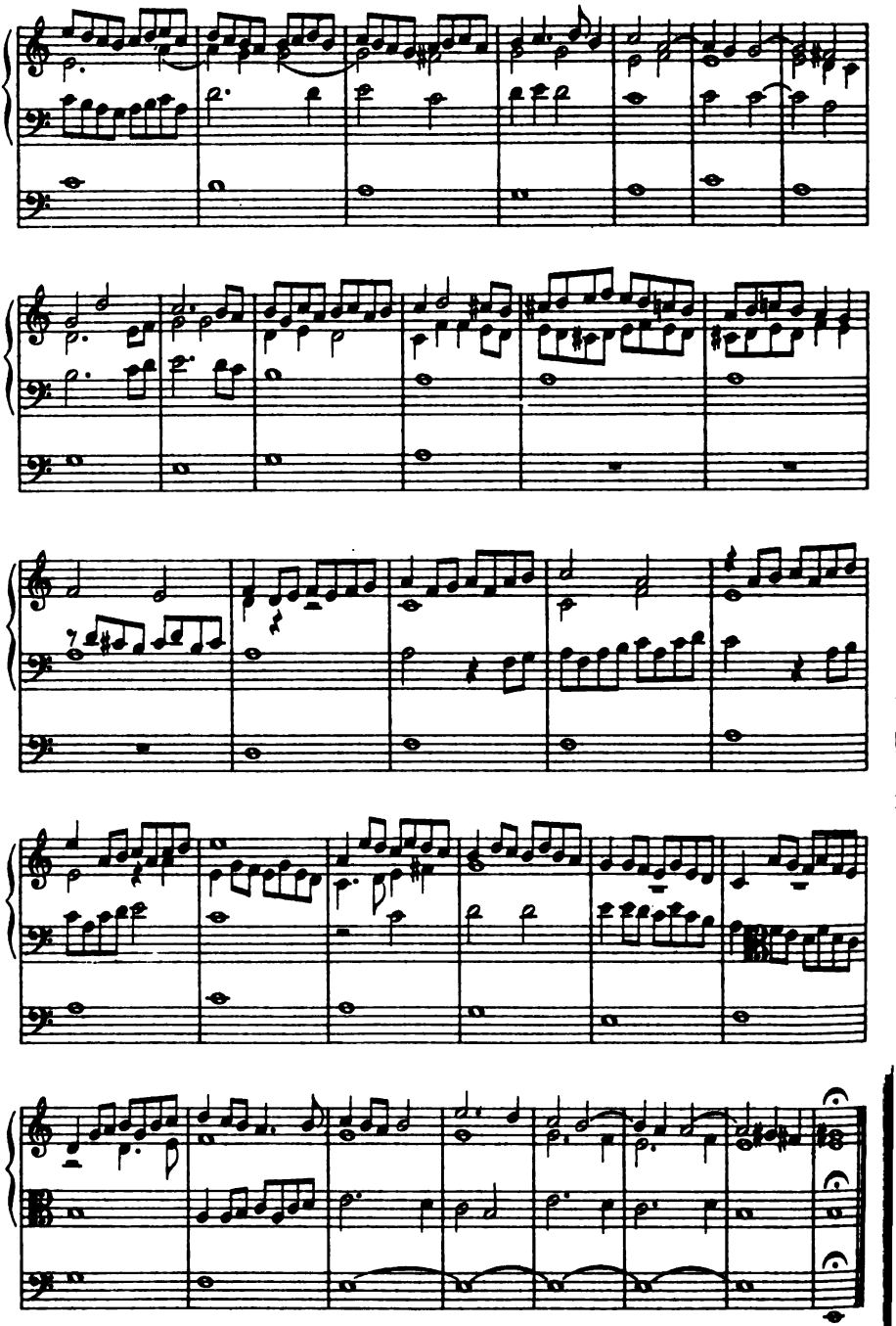
Jakob Prätorius, Christum wir sollen loben schon.

(R. N. 209. Lüneburg. Stadtbiblioth.)





*) Original: A.



Über die handschriftliche Überlieferung des Dialogus Domni Oddonis.

Von

Peter Wagner.

Dem *Dialogus de Musica* des Oddo, wie ihn Gerbert script. I. 252 ff. abdruckt, liegen folgende Handschriften zu Grunde: 1) ein *Cod. San. Blasianus;* 2) ein *Cod. San. Emmeranensis;* 3) ein *Cod. Admontensis;* 4) ein *Cod. Viennensis.* Die Stadtbibliothek in Trier besitzt nun in einem Sammelband, der die Signatur 1923 trägt, neben Traktaten theologischen, philosophischen u. s. w. Inhaltes auch eine Handschrift aus dem 14. Jahrh., welche denselben Dialogus, aber nur von Gerb. 254 b, Zeile 5 an, enthält. Zuerst hat auf diese Handschrift aufmerksam gemacht P. Bohn in den Monatsheften für Musikgeschichte 1880, No. 2. Derselbe begnügte sich aber damit, einige Varianten aus derselben anzugeben. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, ihren Werth für die Herstellung des originalen Textes des Dialogus festzustellen.

Es wird jedoch vorher nöthig sein, einiges über die Gerbertschen Handschriften zu bemerken, soweit dies durch das von Gerbert mitgetheilte handschriftliche Material ermöglicht ist. Wir beginnen mit dem

Cod. San. Blasianus. Derselbe hat nicht, wie die übrigen Codd. den Titel: Dialogus, sondern überschreibt: *Incipit Musica Domni Oddonis*, vielleicht aus dem Grunde, weil in dieser Handschrift auf den Dialogus unmittelbar ein andrer Traktat folgt, (der auch von Gerbert 265 ff mitgetheilt ist) und zwar ohne Titel. *Musica* wäre demnach in dem *Cod. San. Blas.* der Gesamttitel für die beiden dem Oddo zugeschriebenen Abhandlungen. Gerbert stützt sich in seiner Ausgabe vorzüglich auf diesen Cod. und dies mit Recht, denn er ist wohl der älteste, nach Gerbert stammt er aus dem 12. Jahrh. Er bietet auch im Ganzen den echten Text.

Nur singuläres Interesse kommt den andern Codd. zu. (Ihre

Lesarten sind von Gerbert unter dem Texte, Auslassungen und Zusätze auch innerhalb des Textes angegeben). So ist offenbar *Cod. Admont.* (XIII. Jahrh.) vielfach interpoliert. Darauf deutet schon der Titel: *Incipit dialogus de Musica arte Domni Ottonis primi Cluniacensis coenobii, quem Enchiridion appellavit, ob brevitatem vitae* hin. Die Attribute, welche der Dominus Oddo hier erhält, sind — ihre Richtigkeit zugegeben — nur deshalb hinzugefügt worden, weil der Schreiber das Bedürfniß hatte, über den Autor mehr zu sagen, als die anderen wußten. Die Frage, welche Bewandtniß es mit dem »Endiridion« hat (vergl. auch den Schluß des Dialogus im Admont.) kann ich mit den mir zu Gebote stehenden Mitteln nicht lösen. Schon früh muß der Dialogus diesen Titel erhalten haben, wenn anders er es ist, auf den Guido am Schlusse seiner *Epistola ad Michaelem Monachum* (Gerb. II. 50b) hinweist.

Spätere Zusätze sind die im Admontensis sich findenden Hexameter, welche die Finales und den Ambitus der einzelnen *Modi* angeben. Gerbert hat sie unter dem Texte. Wohl ein Magister hat sie zu Nutz und Frommen seiner Schüler gemacht. Daß sie ursprünglich nicht zum Dialogus gehören, geht auch daraus hervor, daß sie nicht immer mit diesem übereinstimmen. So erlaubt der Dialogus für den *sextus modus* (Gerb. 261 rechts unten) ein Hinaufgehen zur *undecima;* der entsprechende Hexameter im Admont erlaubt nur den Ton *c*. Ebenso sind die Zusätze zur Monochordeintheilung (S. 254a) späteren Ursprungs. Der erstere mit *Tonos autem omnes* beginnende ist überflüssig, da von der *novenaria divisio* schon vorher die Rede war; der zweite mit *ideoque una earum* beginnende ist erklärende Bemerkung eines Schreibers. Über die beiden, bei Gerb. S. 262 und 263 rechts unten angeführten Varianten werden wir gleich noch zu reden haben.

Die anderen Handschriften Gerberts sind ohne besondere Bedeutung.

Nun zu der Trierer Handschrift; ich bezeichne sie mit *Cod. Trev.* Wie eingangs bemerkt, enthält sie nur den zweiten Theil des Dialogus, die Lehre von den Modi.

Geschrieben ist sie von einem außerordentlich flüchtigen Schreiber. Viele Endungen sind falsch geschrieben, manche Worte stehen zweimal, andere sind ausgelassen; zuweilen scheint es auch, als ob der Schreiber seine Vorlage selbst nicht habe lesen können. Nicht selten fehlt das M (magister) oder D (discipulus). An einigen Stellen finden sich Zusätze, die auf den ersten Augenblick als späteren Ursprunges zu erkennen sind. So fügt z. B. die Handschrift bei Erwähnung der Finales und der durch sie gekennzeichneten Modi, so oft ein griechisches Wort, wie *deuterus*, *tritus* u. s. w. vorkommt,

jedesmal hinzu: *i. e. secundus, tertius* u. s. w. wenn dieselbe Erklärung auch schon vorher gegeben war.

Von allen bekannten Handschriften des Dialogus unterscheidet sich *Cod. Trev.* durch consequente Umstellung von Worten oder Wortverbindungen. Hält man die Lesart des *Cod. Trev.* neben die Gerbertsche, so wird man kaum einen längeren Satz finden, in dem nicht irgend etwas umgestellt ist. Besonders gilt dies vom Verbum. Bei Gerbert steht es meist am Ende der Sätze, in *Cod. Trev.* meist in der Mitte. Häufig bezieht sich die Umstellung auch auf Substantiv und dazu gehöriges Adjektiv. Hier mag auch erwähnt werden, daß, wenn Gerbert einen Satz mit einer der Conjunktionen *vero, autem, sed* u. s. w. beginnt, der *Cod. Trev.* fast regelmäßig eine der anderen hat. Ich glaube nicht zu übertreiben; wollte ich alle einzelnen Beispiele für die Umstellung anführen, so müsste ich den ganzen Dialogus, soweit ihn *Cod. Trev.* bietet, abschreiben. Damit jedoch der Leser sich eine Vorstellung von dem Umfange machen kann, in welchem diese Umstellung zutrifft, setze ich einen beliebigen Passus aus Gerbert her und füge die Lesart des *Cod. Trev.* bei.

Gerb. I, 258a, Zeile 7 von unten:

At vero in humilioribus cantibus, ut in secundo, quarto et sexto, et octavo, nulla depositio alicuius vocis ante finem invenietur, quae ad finem ipsum secundum sex praediotas consonantias non iungatur. Elevatio vero eorum a fine secundum easdem consonantias ad quinque voces progreditur. Aliquando autem ad sextam usque procedit. In quibus autem vocibus omnium modorum cantus secundum praesentem usum saepius incipiant, in eorum formulis pervidebis.

Cod. Trev.

Sed in humilioribus cantibus nulla depositio alicuius vocis invenietur ante finem, quae non iungatur ad ipsum finem secundum sex praedictam (!) consonantia (!), ut in secundo, quarto, sexto, octavo tono. Sed elevatio eorum progreditur a fine ad quintam vocem secundum easdem consonantias. Sed aliquando procedit usque ad sextam vocem. Sed in quibus vocibus cantus omnium modorum saepius incipiat secundum praesentem usum, pervidebis in formis eorum.

Wie zu ersehen, hat Gerbert im letzten Satz des Passus das Wort *formula, Cod. Trev. forma;* bei Aufzählung der einzelnen Modi und Beschreibung ihres Ambitus dagegen spricht *Cod. Trev.* von den *formulae modorum*, Gerbert nennt sie *formae*.

Mit dieser Umstellung steht *Cod. Trev.* allein da. Was die Umstellung des Verbum angeht, so könnte man vielleicht an die Eigenheit der neueren Sprachen gegenüber den antiken denken, welch erstere das Verbum meist in die Mitte stellen; der Mönch aus dem

Kloster St. Matthias bei Trier (aus dem der ganze Sammelband laut Bemerkung auf der ersten Seite desselben stammt), der diese Handschrift verfertigte, war vielleicht ein Franzose, oder schrieb von einer in einem französischen Kloster hergestellten Handschrift ab.

Verwandt mit *Cod. Trev.* ist *Cod. Admontensis.* Dies geht aus folgendem hervor: Bei Gerbert 262a heißt es vom *modus septimus: Notandum est autem, quodsi ei prima nona b concedatur, nihil restat, nisi ut a sexta ad eam diatessaron fiat, eritque per omnia primus* etc. *Cod. Adm.* fügt hinter *nihil restat nisi* einiges hinzu, so daß der Satz folgenden Wortlaut hat: *nihil restat, nisi ut a duodecima e ad eam diatessaron fiat et ad semitam (!) contrahatur, eritque per omnia primus. Cod. Trev.* dagegen schreibt: *nihil restat, nisi duodecima e contrahatur semitonio, ut diatessaron fiat ad eam b, eritque per omnia primus.* Was die Lesart des *San. Blas. nisi ut a sexta ad eam diatessaron fiat* angeht, so giebt sie keinen rechten Sinn; wenigstens ist nicht einzusehen, warum die eventuell entstehende Quarte *f—b* ein Hinderniß sein sollte, das ♮ in ♭ zu vertiefen. Richtig ist wohl die Lesart des *Cod. Admont.* und des *Trev.* Ihr Sinn ist klar; gemeint ist, daß bei Einführung des *b* unter Umständen des Tritonus *b—e* wegen letzterer Ton um einen Halbton vertieft werden muß. So entsteht eine Leiter *g a b c d e f g;* um den Triton zu vermeiden, wird jedoch das *e* in *es* vertieft. Dadurch wird aber nicht der Charakter der Leiter geändert, ebensowenig, wie ein sporadisches *b* statt *h* die Tonalität des *primus* alteriert. Mit Recht kann also der Autor von obiger Tonreihe sagen, sie sei *per omnia primus.* Die ursprüngliche Lesart wird gelautet haben: *nihil restat, nisi, ut a duodecima e ad eam (b) diatessaron fiat,* »eu« (so statt des *et*) *semitonio contrahatur*, wie *Cod. Adm.* nahe legt. Die Lesart des *Cod. Trev.* ist wieder durch Umstellung entstanden.

Daß durch unsere Interpretation der Ton *es* gestattet wird, darf nicht abschrecken; denn noch andere nicht minder auffällige Dinge stehen in unserem Dialogus, die noch gar nicht genug gewürdigt sind. Ich verweise nur auf die Intervallangabe des *Quintus modus*, von dem es in allen Handschriften heißt: *habebit ergo per ordinem tonos duos et semitonium, ac deinde tres tonos et ultimum semitonium in suo fine.* Hier wird also für den Quintus der Ton *b* als wesentlich erklärt. Dem entsprechend hat auch *Cod Trev.* in der *formula quinti modi* nicht ♮, sondern einfach ♭.

Noch ein anderesmal stimmt *Cod. Trev.* mit *Cod. Admont.* überein, bei der Antiphonenangabe zum *octavus modus* (Gerb. 263a). *Cod. Admont.* und *Trev.* haben andere Antiphonen als *Cod. San. Blas.;* nämlich

	Cod. Admont.	*Cod. Trev.*
für *C*:	*nos qui vivimus; dum venerit Paraclitus;*	*dum venerit Paraclitus*:
- *D*:	*spiritus Domini;*	*virgines Domini;*
- *E*:	*ornaverunt faciem;*	— — — — — — —
- *F*:	*jucundare;*	*hodie Maria virgo*;
- *G*:	*in illa die*;	*spiritus sanctus;*
- *a*:	*completi sunt*;	*completi sunt;*
- *c*:	*ecce ancilla Domini.*	*ecce ancilla Domini.*

Nur beim *octavus modus* führt Gerbert aus dem *Cod. Admont.* andere Antiphonen an; *Cod. Trev.* weicht auch bei den andern *modi* von den Antiphonenangaben Gerberts ab. Ich möchte aus der Übereinstimmung des *Cod. Admont.* mit *Cod. Trev.* beim *octavus modus* vermuthen, daß auch bei den anderen *modi* beide *Cod.* übereinstimmen, d. h. daß in *Cod. Admont.* auch für die *modi* außer dem *octavus* theilweise andere Antiphonen genannt seien, als die bei Gerbert angeführten. Übrigens sind in *Cod. Trev.* sämtliche Antiphonenanfänge mit darüber gesetzten Buchstaben notiert, deren Steigen und Fallen die Bewegung der Melodie angiebt. Bei Gerbert fehlen sie überall.

Zwei Interpolationen hat *Cod. Trev.* Die erste zu Gerb. 261a, Zeile 19. Hinter *secundi erit modi* wird hinzugefügt: *Ita*: »*circumdantes; Deus meus, ad te de luce vigilo; assumpsit Jesus discipulos suos*«. *Et plures aliae.* Es ist dies aber sicher eine Interpolation, denn im ganzen Dialogus werden Antiphonen erwähnt nur bei den *Principia* der einzelnen *modi.* Nur an einer Stelle, Gerb. 261a, Zeile 12 und 13 finden sich zwei Antiphonen angeführt, ohne daß von den *Principia* die Rede ist; aber auch diese sind interpoliert (*Cod. Trev.* hat sie übrigens nicht), denn von den im Zusammenhang angeführten Fällen wird ohne ersichtlichen Grund nur dieser eine durch Beispiele erläutert.

Einen zweiten Zusatz bringt *Cod. Trev.* zu id. Zeile 21. Dort lautet das Ganze: *Sed nos magis secuti sumus communem usum et sonoritatem cantuum*, »*quia bona sonoritas ac necessitas frangit regulam*«.

Bei den *formae modorum (Cod. Trev.* nennt sie, wie oben bemerkt, permanent *formulae)* fehlen in *Cod. Trev.* die Intervallbezeichnungen *t* und *s*; ebenso am Ende des Dialogus die Worte: *quod monstrat haec figura*, mit der darauffolgenden Tabelle.

Einen besonderen Werth hat *Cod. Trev.* deshalb, weil er an einigen Stellen allen anderen Handschriften gegenüber die richtige Lesart bewahrt hat. Es sind das folgende:

Gerbert:	*Cod. Trev.*:
258a letzte Zeile: *ad quinque voces* (cf. S. 258b, Zeile 1: *ad sextam vocem*).	*ad quintam vocem;*
260b, Zeile 5 von unten: *acuto*	*auctus*
261b, Zeile 15: *reprobare*	*comprobari*
262b, Zeile 7: *Unum*	*Unde*
263b, Zeile 11 von unten: *quae ita*	*itaque quae*

Als bemerkenswerthe Variante, ohne sie für echt erklären zu wollen, führe ich an: S. 262a, Zeile 7 hat Gerbert: *Sed hoc inveniri maxime in antiphonis raro contingit*, wo *Cod. Trev.* hat: *Sed hoc decachordum raro contingit, invenitur maxime in antiphonis.*

Cod. Trev. nimmt, das haben die vorausgegangenen Ausführungen ergeben, innerhalb der bekannten Handschriften des Dialogus eine singuläre Stellung ein; gewisse Dinge unterscheiden ihn vor allen anderen Handschriften; er scheint auf eine Handschrift zurückzugehen, die mit keiner der bekannten wenigstens direkt etwas zu thun hat. Er bildet gewissermaßen eine Familie für sich. Ist seine Version auch vielfach entstellt, zuweilen interpoliert, so hat er dennoch an einigen Stellen die bessere Lesart erhalten; und letzterer Umstand dürfte wohl meine Bemerkungen über ihn rechtfertigen.

Kritiken und Referate.

Kaspar Jacob Bischoff, Harmonielehre. Mainz, J. Diemer, 1890. VI und 475 Seiten gr. 8. Mit über 1200 Noten-Beispielen.

Das Buch Bischoff's zerfällt in zwei Hauptpartieen von sehr ungleichem Schnitt und sehr ungleichem Werth: eine Einleitung von etlichen 20 Seiten, und den ganzen übrigen Rest. Die Einleitung ist so merkwürdig, daß ich den Leser längere Zeit bei ihr aufhalten muß. Sie enthält Alles das, was der Verleger in seinem Prospect »neue Bahnen« nennt. Referent gesteht seine angeborene Abneigung gegen diese Spitzmarke ein, und glaubt in Folgendem zeigen zu können, daß die Stimme der Natur ihn auch diesmal nicht irre geleitet hat.

Bischoff beginnt, wie schon Mancher vor ihm, mit Bildung des Dominant-Septaccordes aus den Theiltönen. Wenn dies nun auch das Ziel überschießt, indem nicht blos der Dreiklang als Basis aller Harmonie und Tonart herausgeschält wird, so freuen wir uns doch, dem Verfasser als ehrlichem Harmoniker zu begegnen. Ist es auch falsch, daß die Natur-Sept, der Ton *i*, im harmonischen Systeme als Grundton der Unterdominante zu verwenden sei — leider, will ich hinzusetzen, da er wunderbar klingt — so war doch zu hoffen, daß der Verfasser auf diesem Wege fortschreiten würde; ja auch er selbst hat das ursprünglich gehofft, denn er schließt den ersten Satz mit dem richtigen Worte: »All' unsere Tonkunst beruht hierauf«.

Nun aber verläßt er schon zu großer Überraschung des Lesers den kaum betretenen Weg, und fährt so fort:

»Schon 2000 Jahre vor unserer Zeitrechnung war dieser von der Natur gegebene Accord den Ägyptern bekannt. So schön derselbe in den sich nach und nach aufreihenden Tönen erklingen mag, immerhin bleibt er ein Accord, der das Verlangen nach einem darauffolgenden anderen Accorde in uns erregt, nach einem Accorde, der das »Hangen und Bangen« des ersten Accordes zu einem Ziele der Befriedigung führe. Die Natur gab uns auch nicht den geringsten Anhaltspunkt, dieses Sehnen nach einer Auflösung zu stillen«.

»Es war dem menschlichen Scharfsinne vorbehalten, die Lösung aufzufinden, die so lange unterbleiben mußte, als verbindende, dem Wesen des Naturaccordes entsprechende Töne zwischen den Klängen desselben nicht gefunden waren. Das Auffinden dieser Zwischentöne nun ist das unsterbliche Verdienst des altgriechischen Volkes, dem man ohne Übertreibung die Erfindung unserer heutigen Tonkunst zuschreiben könnte«.

Danach schiene es nun, als ob die Ägypter blos aus den Tönen des Dominant-Septaccordes ihre Melodien gebildet, also nur eine vierstufige Terzreihe zur Verwendung gehabt hätten; ihre Melodien müßten danach eine vergnügliche Ähnlichkeit mit dem »Jodler« gehabt, und allerdings wie ein sehnsüchtiges Fragezeichen

geklungen haben. Die Pyramidengräber sind dunkel, und die Hieroglyphen schweigen, darum kann man über die Musik der Ägypter frischweg behaupten, was man für gut findet.

Diese Annahme ist aber psychologisch wie historisch ebenso falsch, wie die Behauptung, daß die Griechen (wann?) durch Ausfüllung der Lücken die Ägypter vom Hangen und Bangen befreit, und so gleich die ganze siebenstufige Tonreihe entdeckt haben sollen. Warum haben aber die Griechen, die für ihren Scharfsinn belobt werden, so bald darauf die siebenstufige Skala wieder aufgegeben, um sie erst viel später, und recht mühsam aus Zusammenfügung von Tetrachorden, neu zu bilden? Ich will sonst ihre unsterblichen Verdienste — gerade um die Entwickelung der Tonkunst — gewiß nicht schmälern: in diesem Falle jedoch hätten sie ihre Sache auffallend schlecht gemacht.

In den oben angeführten Sätzen giebt es noch Einiges, was unser Bedenken erregt. So z. B. kann ich nicht verstehen, warum die gütige Natur die Menschheit so lange mit dem unaufgelösten Septaccorde im Stich gelassen hätte. Ist denn das Auffinden des Auflösungs-Accordes nicht auch eine Gabe der Natur? Und, giebt uns denn diese Auflösung wirklich alle sieben Stufen? Ich bringe es hierbei nur auf sechs. Und was soll es heißen, den menschlichen Scharfsinn in einen solchen Gegensatz gegen die Natur zu stellen? Auf der Titelvignette des Buches ist doch deutlich zu lesen: »*Natura magistra magistrorum*«. Danach hätte der Verfasser handeln sollen.

Zögernd folgen wir ihm nun, denn wir fühlen uns unsicher unter seiner Leitung. Der gute wenn auch nicht ganz richtige Anfang ist nun völlig aufgegeben, und wir sehen, wie er wieder bei den »alten« Griechen einsetzt, um uns im besten Falle eine Tonreihe, gewiß aber kein Harmonie-System zu geben.

Er fährt fort:

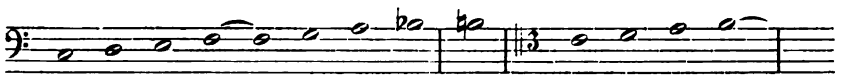
»Den alten Griechen gelang es, eine Tonreihe aus stufenweise aufeinanderfolgenden Tönen im Rahmen des Naturaccordes herzustellen. Aus den vier Tönen desselben: *C E G B* entwickelten sie ihre enharmonische (d. h. in der Harmonie, im Accorde bleibende) Tonleiter: *C d E f G a B*«.

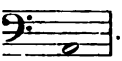
Hier begegnet uns wieder ein starker Irrthum: Die »alten« Griechen haben in ihrer Jugend blos Tetrachorde und deren Zusammenfügung, aber keine Reihe gekannt, die mit dem ausgestopften Sept-Accord identisch wäre. Auch fingen sie bekanntlich mit den dorischen Tetrachorden *E F G A — H C D E* an, die wir heute die phrygische Tonart nennen. Dieser Irrthum wird für unseren Autor noch sehr verhängnißvoll werden. Auch ist meines Wissens die Definition des Wortes »enharmonisch« sehr willkürlich. In dem Sinne des Autors bleibt jede der verschieden gebildeten Tonreihen der Griechen innerhalb irgend eines Accordes, da wir — seiner Methode uns anschließend — nun umgekehrt auch überall die ausstopfenden Töne wieder weglassen könnten.

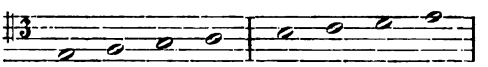
Ich übergehe eine etwas dunkle Stelle, als deren Ergebniß wir zu unserer Überraschung plötzlich »das Grundgesetz aller harmonischen Fortschreitung V : I (Dominante zu Tonica) in unumstößlicher Weise für alle Zeiten« finden, und ertappe den Autor sofort im nächsten Absatz bei einer offenbaren Zerstreutheit. Hier sagt er: »Als man den Umfang der enharmonischen Tonart erweiterte durch Wiederholung des ersten Tetrachordes über dem zweiten« . . Also doch Tetrachorde? Gab er uns nicht gleich beim ersten Auftreten der alten Griechen auf der Bildfläche die ganze siebenstufige Skala? Sehen wir aber weiter: . . . »und durch Erfindung eines hinzugefügten Tones (*proslambanomenos*) — zwischen dem letzten Tone des zweiten Tetrachordes und dem Anfangstone des um eine Octave höher liegenden ersten Tetrachordes — die Härte der Tonfortschreitung zu

mildern suchte, so war damit schon 600 Jahre v. Chr. eine Tonleiter geschaffen, wie sie vollendeter nicht hätte gefunden werden können«.

Der Proslambanomenos soll das erste »obere« mit dem zweiten »unteren« Tetrachorde zu verbinden haben, das wäre also bei Bischoff der Ton *H*:

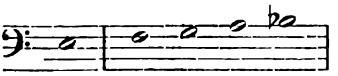
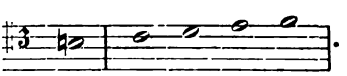


und offenbar in allen Lagen und Octaven sich wiederholend. Technische Ausdrücke sollten stets nur in jenem Sinne verwendet werden, welcher ihnen in specieller Anwendung gegeben worden ist. Es ist unvermeidlich, daß durch späteres Zurückgreifen auf den objectiven Wortsinn oft große Verwirrung hervorgerufen werde. Übersetzen wir nun auch »Proslambanomenos« mit »hinzugefügter Ton«, so wird unter diesem Namen doch nur ein ganz bestimmter Ton gemeint, nämlich der unter das zweite, nach der Tiefe versetzte, dorische Tetrachord angefügte Ton *A*  . In höheren Octaven wiederholt sich zwar dieser Ton, dann aber als Familienglied eines der verschiedenen Tetrachorde, nicht mehr unter dem Namen Proslambanomenos, was dann ja auch gar keinen Sinn mehr hätte. Auch giebt der Schritt vom Proslambanomenos zum tiefsten Ton des nächstgelegenen Tetrachordes, *H*, einen Ganzton, und keinen Halbton. Ich glaube, es schwebte dem Autor eine dunkle Erinnerung an das *genus durum* und das *genus molle* vor; das erstere giebt bekanntlich *H* im zweiten unverbundenen Tetrachord:



das zweite *B* im zweiten verbundenen Tetrachord:

In der Folge drückt der Autor seinen Wunsch deutlicher aus: jeder der beiden Tetrachorde soll vor dem Anfangston einen Leitton haben, also:

 und:  .

So freundlich dies auch für das obere Tetrachord gedacht ist, so muß ich doch gleich bemerken, daß es die Wahl zwischen den beiden ganz ebenmäßig gebildeten Tetrachorden erschwert. Eines muß doch das vorherrschende sein, wo wir dann auch die Tonica zu suchen hätten. In der Hitze des »Heureka« läßt uns aber der Autor mit Beantwortung dieser berechtigten Frage im Stich, und fährt fort: »Auf dieser Tonleiter: *f g a b h c d e f*« (nun plötzlich kleine Buchstaben!) »von dem Verfasser die »harmonische« genannt, ist das Harmonie-(Accorde-) System des vorliegenden Werkes aufgebaut«. Und nun in gesperrter Schrift: »Das Riesengebäude unserer modernen Tonkunst beruht einzig und allein auf diesem, vor zwei und einem halben« (hier also schon genauer bestimmte Zeitangabe!) »Jahrtausend gelegten Grundstein. Daß der Weiterbau auf diesem Grundsteine unterblieb« (»zeigt, daß die Sache falsch war« würde unser Einer sagen; aber nein:) »lag in dem verlockenden Reiz für Mathematiker und Metaphysiker«, (wäre der

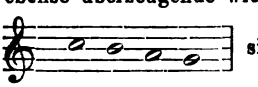
einfache »Physiker« nicht eher am Platze?) »welcher sich denselben in der Berechnung der Töne des Naturaccordes darbot«.

Die »Metaphysiker« und Mathematiker kämen, wenn das wahr wäre, in ein recht schlechtes Licht; diese Intriganten hätten dann nur den traurigen Trost der Schadenfreude, wenn es ihnen wirklich gelungen wäre, die Entwickelung der Kunst aufzuhalten, oder auf falsche Bahnen zu leiten. Die Evolutions-Theorie, auf die Entstehung und Fortbildung der Kunst angewandt, zeigt uns aber im Gegentheile, daß im Kampfe um die Wahrheit alle sterile Grübelei von selbst und ohne Schaden für das lebendige Wachsthum der Kunst abstirbt.

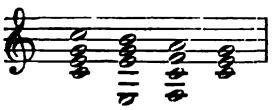
Leider läßt sich nun auch Bischoff durch diesen Reiz verlocken, und taucht aus einer kurzen Untersuchung mit Zuhülfenahme der bekannten Bruchzahlen mit dem seltsamen Ergebniß wieder an die Oberfläche auf, daß der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton ein böser Schwindel sei, obgleich er die natürliche Terz, wohl ohne es zu ahnen, an dieser Stelle noch acceptirt. »Es überkommt den Verfasser ein eigenthümliches Gefühl, wenn er — von theoretischen Werken abgesehen — sogar in Gesangschulen von einem großen und einem kleinen ganzen Ton u. s. w. sprechen hört, nachdem die moderne Wissenschaft schon längst die Tonleiter in zwölf gleiche halbe Töne eingetheilt (1^{12}, 2^{12} u. s. w.) und die Berechnung $\frac{c:d}{8:9}$ $\frac{d:e}{9:10}$ u. s. w. als ungenau verworfen hat«. Ich will keine Kritik in der Kritik schreiben, lasse daher jene Vertreter der »modernen« Wissenschaft ungeschoren, die zu diesem elenden Resultat gelangen konnten. An Bischoff aber habe ich mich zu halten, der auf solcher Grundlage ein Harmonielehrbuch verfaßt hat.

Neue Bahnen! Neu-Orthographie! Neu-Claviatur! Zwölfstufige Skala! so tönt's von allen Seiten, als ob blos im Neuen das Heil läge! Jede Wahrheit ist neu und alt zugleich, und fällt wie eine Frucht im Herbst vom selben Baume, welcher im Frühling blühte. Was in unseren Tagen ein Hauptmann, ein Helmholtz gefunden, ist in seinem innersten Kern nichts Neues; sie gaben gewissermaßen zur alten Wahrheit nur die klare Definition, und auch das nur, weil dieselbe eben reif geworden war. Allerdings ist dabei nicht zu übersehen, daß sie von heißer Wahrheitsliebe und allen größten Fähigkeiten, sie zu bethätigen, erfüllt waren.

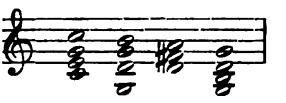
Was Bischoff von den Gesangschulen sagt, ist mir — mit wenigen Ausnahmen — ganz neu, erfüllt mich aber mit freudiger Hoffnung für die Zukunft: ja, der Sänger ist der einzige Vertreter einer reinen Melodie, und eine Gruppe von Sängern die einzigen Vertreter einer reinen Harmonie. Warum soll man ihnen zu dem, was ihre Natur fordert, nicht die Ausbildungsmittel an die Hand geben? Der Verfasser ist ein zu gewiegter Musiker, als daß er nicht den Wohlklang des reinen Dreiklanges im Chor empfunden haben sollte. Hätte er doch einmal versucht, den Raum zwischen Grundton und natürlicher Terz des reinen Dreiklanges mit zwei gleichgroßen Secund-Intervallen auszufüllen, und dann mit diesem gefundenen Verbindungstone die Gegenprobe als Quint des Oberdominantdreiklanges gemacht, ich glaube, wir hätten an ihm einen der eifrigsten Vorkämpfer für Zugrundelegung der reinen natürlichen Stimmung bei allen harmonischen Untersuchungen gewonnen.

Ein sehr musikalischer Hörer kann jederzeit mit einem sehr musikalischen Sänger folgendes ebenso überzeugende wie schlichte Experiment machen: er lasse ihn die Tonreihe  singen, natürlich ohne Begleitung, und

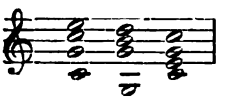
gebe ihm auf, sich das eine Mal die Harmonisirung:



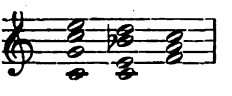
das andere Mal:



dabei zu denken. Der Sänger ist nicht im Stande, beidemale den Ton *a* in gleicher Höhe zu singen, und wollte er seinen Zuhörer einmal betrügen — denn dieser erkennt natürlich sofort die Wendung, welche jener im Sinne hat — so merkt dieser die unnatürliche Anstrengung, und entlarvt den versuchten Betrug. Dasselbe läßt sich auch mit:



und:



erreichen. Die Dinge, von denen ich rede, sind also wirklich da; Jeder kann die Probe versuchen, und Herrn Bischoff bitte ich allen Ernstes darum.

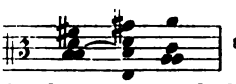
Lange und dornenvoll ist der Weg, der nun endlich, auf Seite 24, zum beklagenswerthen Resultat führt, daß die *C*dur-Tonleiter durch das ganze umfangreiche Werk den Ton *Fis*, oder *fis* — man kann dies natürlich nicht unterscheiden — als modulatorischen Pfahl im Leibe mit sich führen wird. Gut ist's nur, daß der Verfasser am Anfange dieses, unsere letzten Hoffnungen so grausam vernichtenden, Absatzes diese Äußerung thut: »Auf welche Weise die enharmonische Urtonart der Griechen, nach beinahe 2000jährigen Verirrungen (!), wieder zur Grundlage unserer modernen Musik wurde, soll hier nicht erörtert werden«. So geht wenigstens dieser Kelch an uns vorüber.

Referent ist der übernommenen Verpflichtung redlich nachgekommen, und hat das Buch aufmerksam durchgelesen. Für seine Person fand er auch viel Gutes ja Vortreffliches, sobald der sichere Boden der Praxis einmal betreten war. Da zeigte es sich zu seiner Freude, daß der Verfasser als guter vielseitig gewandter und umsichtiger Musiker und Lehrer der Aufgabe, ein brauchbares Lehrbuch zu schreiben, vollständig gewachsen gewesen wäre. Ist ihm aber die Lösung dieser Aufgabe gelungen? Könnte ich dies Buch, selbst nach Ausscheidung der einleitenden Capitel, Collegen und Schülern ohneweiteres empfehlen? Leider nein; denn es fehlt jene Schlichtheit der Methode, welche allein ein Lehrbuch brauchbar machen kann. Ich hatte voriges Jahr die Freude, im Harmonie-Lehrbuch Piel's einem solchen Werke zu begegnen. Im Vergleiche zu dem Bischoff'schen ist es nicht ausgeführter als etwa ein Leitfaden oder ein Katechismus, und doch weitaus werthvoller.

Von Anderem zu schweigen, ist es namentlich die ganz merkwürdige Verwendung der Sequenz, als Basis der Methode, welche meine Bedenken erregt. Wo immer wir das Buch in seinem Verlaufe aufschlagen, sehen wir die Beispiele durch alle Tonarten modulirend die geforderte Accord-Verbindung oder Vorhalt-Bildung etc. in's Unendliche wiederholen. Die Wirkung davon vergleiche ich jenem Schwindel, der uns in einem Spiegel-Saale erfaßt. Der viel wichtigeren Accord-Gruppirung innerhalb Einer Tonart wird nur ein knapper Raum zugemessen; der Verfasser geht hierin auch nicht weit über die bekannten Cadenz-Ordnungen hinaus. Ist es aber nicht richtiger, das Bild der einfachen Tonart bis in den kleinsten Zug auszuführen, und dann erst die Brücken zu anderen Tonarten aufzusuchen? Ich fürchte sehr, daß die Impfung der *C*dur-Tonart mit dem gefährlichen *Fis* daran die Hauptschuld trägt, daß der Verfasser sich so früh schon in dem Wirbel aller Tonarten verliert. Wenn Bischoff nicht auf eine ihm ganz

eigenthümliche Weise diesen Ton den »uralten« Griechen extrahirt hätte, und sein Werk nicht vor Erscheinen meines Aufsatzes »Tonalität« im Octoberhefte 1890 dieser Zeitschrift, veröffentlicht worden wäre, so fühlte ich dabei eine ganz besondere Unruhe, die dem schlechten Gewissen nahe verwandt wäre.

Liegt auch bei Bischoff der Einführung des *Fis* in die *C*dur-Tonart wahrscheinlich ein dunkles Gefühl für Vorhandensein des übergreifenden Systems zu Grunde, so ist dieses doch ganz falsch verstanden, und in dieser Anwendung höchst bedenklich, da es in die Reihe der primären Tonart-Bildung gestellt wird. Da Bischoff temperirt denkt, so ergiebt bei ihm jede Einfügung des *Fis* in die Accorde von *C*dur eine wirkliche Modulation, kein Übergreifen. Jeder Dur- und Moll-Dreiklang, dem er bei Construction der Tonart, mit oder ohne *Fis*, begegnet, hat für ihn nothwendig den Rang einer Tonica; so erscheint auf seiner Liste sogar *h-d-fis* als leitereigen in *C*dur. Wo dieser Accord zur Verwendung kommt, verschweigt er zwar; er läßt sich aber nicht von seiner Liste streichen.

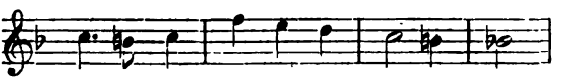
Sehr merkwürdig ist sein Kampf gegen die melodischen Neben-Accorde der Molltonart, z. B. *d-fis-a* oder *h-d-fis* in *a*-moll. Er gestattet die Erhöhung der 6. Stufe nur bei gleichzeitiger Erhöhung der 4., also *fis* mit *dis*, und bekämpft die Verbindung:  auf's Nachdrücklichste, ohne sich aber auf eine Motivirung einzulassen. Das glaube ich gerne; wo anders wäre eine Begründung zu finden, als in der Weichlichkeit und Wehleidigkeit unserer Zeit, welche seltsamerweise gegen unlogische Harmonie-Verbindungen weniger empfindlich ist, als gegen brave tonale »Härten«.

Sehr verwirrend ist überdies seine Terminologie; der Verfasser ist jedoch hierbei in manchen Fällen in Schutz zu nehmen: er konnte nicht anders, da jede Idee, auch die verkehrteste, ihre Consequenz hat. So spricht er von großer und kleiner Quinte und Quarte, nennt *f-h* zuerst eine unreine Quarte, später eine große Quarte, und stellt Seite 38 den Satz auf, daß die Dur-Tonart weder verminderte noch übermäßige Intervalle kenne. Die Motivirung lese man dort nach. Den ganzen Kern seines Lehrgebäudes finden wir auf Seite 40 wie auf zwei ersenen Gesetzestafeln eingegraben, und zwar links: Gesetze der Accordverbindungen, rechts: Gesetze der Stimmführung. Durch das ganze Werk beruft er sich auf diese Paragraphen. Natürlich ist hier zum größten Theile wirklich Richtiges zu finden; es kostete mir aber keine geringe Mühe diesen aufgehäuften Stoff zu meinem eigenen Verständniß zu sichten und zu ordnen. Sind doch in diesen Gesetzes-Bündeln die allerverschiedensten Disciplinen in Eins vereinigt, als ob eine Lehre dann an Klarheit gewönne, wenn die so wohlthuende Decentralisation einer starren Centralisation zu liebe aufgegeben würde! Das gliche einem Versuche, unter Einer Disziplin Griechisch, Lateinisch und Italienisch, als eine Einheit, zu lehren.

Die Eintheilung des Stoffes erregt meine Bedenken im höchsten Grade. Ich glaube, daß auch Bischoff erst bei Verfassung dieses Buches dazu kam, die verschiedenen Disziplinen der Harmonie-Lehre in so seltsamer Anordnung durcheinander zu mengen. Vorhalte und Durchgangsnoten erscheinen schon Seite 42, Appoggiaturen und Wechselnoten Seite 43. Die Lehre des Dreiklangs beginnt sofort mit modulirenden Sequenzen durch den Quintenzirkel: Chromatische und Durchgangsnoten, »herum- oder durchlaufende« Noten, Wechselnoten, Alles tritt früher vor die geblendeten Augen des Schülers, als die Cadenzen, welche erst auf Seite 115 etwas Ruhe in das bunte Treiben des Vorausgehenden bringen. Auf Seite 155 ungefähr befindet sich der Leser jedoch wieder in 12 Tonarten auf einmal, und lernt doch erst im dritten Theil, auf Seite 221 die Septimenaccorde zum ersten

Male kennen. Also ein fortwährendes Schwanken zwischen tonalen und modulatorischen Capiteln, was meines Erachtens das Verständniß der Tonart in ihren feinsten Kräften sehr erschweren muß. Im dritten Theile werden die Septaccorde nach ihrer Zusammensetzung einzeln vorgenommen, und dabei stets ihre Vieldeutigkeit zur Sprache gebracht, bevor die Eindeutigkeit eines jeden, sein Platz innerhalb der Tonart, gehörig festgestellt ist. Dies verwirrt nur, statt zu befestigen. Ein Schüler, der den Reigen aller Haupt- und Nebenharmonien innerhalb der einfachen Tonart zu einem festgezeichneten Bilde sich zusammenschließen sah, wird nicht in die Versuchung fallen, eine zufällige Mehrdeutigkeit als Gleichwerthigkeit aufzufassen. Im Gegentheile: er wird den Gleichklang als solchen gering zu schätzen lernen, da für ihn das ganze Wesen des Accordes in neuer Umgebung ein anderes werden muß, selbst wenn er aus ganz denselben Tönen sich zusammensetzt. Eine Accordlehre, welche all diese Nebenproducte der Tonart schematisch nach der Vertheilung großer und kleiner Intervalle im Accord aufreiht, wäre überhaupt in die Elementar-Lehre zu verweisen; in der Harmonielehre hat die Wichtigkeit der Fundamente die Reihenfolge zu bestimmen.

Gegen Ende des Werkes greift er wie in einem cyklischen Traume auf seinen Proslambanomenos zurück, giebt uns sogar eine altgriechische Melodie seiner Erfindung zum Besten, mit vollgriffigen Accorden der Leyer und »Cythare« (nicht jedes griechische Wort schreibt sich mit y!) begleitet, und mit Nachspielen der Flöten in lieblichen volksthümlichen Terzgängen ausgeschmückt. Da finden wir die Stelle:



und nun weiß ich mit einem Male, »warum ich so traurig bin: ein Märchen aus alten Zeiten, das will ihm nicht aus dem Sinn«. Den Ton *h* erklärt er als Proslambanomenos; die Art wie er ihn hier und in der sich daranschließenden Skalenbegleitung behandelt, degradirt ihn jedoch zu einem ganz gewöhnlichen chromatischen Durchgangstone, was die ganze Arbeit seines umfangreichen Werkes einfach aufhebt.

Die dem Text mit großem Luxus eingedruckten Beispiele sind zumeist richtig und oft sogar gut, wenn auch stets zu reichlich ausgeführt. Läßt sich ihnen auch nicht der Vorwurf einer gewissen weichlichen Manierirtheit ganz ersparen, so verläugnet doch der Verfasser hier seine langjährige Praxis als Musiker und Lehrer keineswegs. Daß Manches mit unterläuft, was nicht schön ist, sondern blos der Consequenz eines Lehrsatzes sein Leben verdankt, will ich nicht allzuscharf tadeln. Von dieser Sorte könnte ich aus anderen Lehrbüchern eine viel größere Erndte halten. Eine sonderbare Gewohnheit haftet ihm an, nämlich eine Phrase, in welcher irgend eine Harmonie-Verbindung gezeigt werden soll, zweimal hintereinander zu wiederholen; ist das bei mündlichem Unterrichte am Claviere ganz empfehlenswerth, um den Gehörsinn des Schülers zu wecken, so macht es doch das gedruckte Werk über Gebühr anwachsen, und stört durch unnütze Zerreißung des Textes seine Übersichtlichkeit. — Ich glaube, zur allgemeinen Charakterisirung des Werkes und seines Verfassers genug gesagt zu haben. Das Buch wird große Verbreitung finden, dafür sprechen viele Anzeichen; ob ganz zum Heil für unsere Jugend, muß ich im Allgemeinen doch bezweifeln, wenn auch viel Gutes und Richtiges darin enthalten ist. Es wird den Lesern dieser Zeitschrift bald in die Hände fallen, wenigstens den Lehrern unter ihnen. Die sollen dann selbst urtheilen, ob sie den praktischen Theil des Werkes verwenden können, woran ich sie gewiß nicht hindern will. Ich selbst würde mich dieses Leitfadens beim Unterricht nicht

bedienen, und zwar aus einem ganz positiven Grunde, der aber mit der verfehlten Einleitung desselben nichts zu thun hat.

Ich habe an mir selbst die Erfahrung gemacht, daß ein Lehrbuch dann am brauchbarsten ist, wenn es sich darauf beschränkt, den wohldefinirten Stoff in strammer Methodik und in scheinbar kühlem Vortrage zu geben. Das Werk von Bischoff jedoch muthet mich an wie das Stenogramm eines begeisterten Schülers, der nicht nur die Lehre, sondern auch die Persönlichkeit des verehrten Lehrers, mit allen seinen Lieblings-Sprüchwörtern, heißen Ausfällen, momentanen Einfällen, ja sogar seinen in der Hitze oft recht mangelhaften Styl, auf die Nachwelt bringen möchte. Ein gutes Lehrbuch sei wie ein indifferenter aber wohlgefügter Grund auf welchen jeder Lehrer die Blüthe seiner eigenen Natur einweben könne. Gewiß ist im mündlichen Unterricht die persönliche Kraft des Lehrers Alles; als Leitfaden in der Hand Vieler nützt es aber gar nichts, wenn das Buch den Zauber persönlicher Aussprache — die doch immer auf Wechselrede basirt sein sollte — nachzumachen sich bemüht.

Zum Schluße — da ich gerade von der Persönlichkeit des Verfassers sprach — möchte ich doch an die Herren Verleger die Bitte richten, künftig solchen Erscheinungen nicht wieder das Bildniß des Verfassers beizulegen. Wenn der Referent sich auch von jedem Gedanken an die Person freihält, so zuckt seine Hand doch ohnedies bei mancher Äußerung, die er thun muß, wenn ihm aus der Schaar der Leser plötzlich das enttäuschte oder gar erzürnte Gesicht des Verfassers vorschwebt, der ja ganz menschlicher Weise ohnedies geneigt ist, ein abfälliges Urtheil mit einem feindlichen zu verwechseln. Kann er nun gar, wie hier, in das edle Antlitz eines gereiften Mannes blicken, der am Abend seines Lebens die Frucht jahrelangen Bemühens, das Werk vieler und ausdauernder Liebe (und gewiß auf dringendsten Wunsch seiner Verehrer) sammelt und zu Buch bringt, so möchte der Referent alle Wahrhaftigkeit am liebsten wegsperren, und dem warmen, lebendigen Menschen, der in der Ferne sich kränkt, die Hand reichen, um ihn zu versöhnen, und ihm recht deutlich zu machen, daß der Kampf gegen Meinungen kein Kampf gegen Brüder sei. Mit dem vortrefflichen Musiker und tüchtigen Lehrer verstünde er sich dann gewiß auf's Beste; glaubt er doch bestimmt, daß alles Übel: dieser fatale Proslambanomenos und die ganze folgende Irrfahrt, nur von dem »Buch« kam.

Berlin. **H. v. Herzogenberg.**

Gaetano Gaspari, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna . . . compiuto e pubblicato da *Federico Parisini*. Vol. I. Bologna, Libreria Romagnoli dall' Acqua, 1890. XXXIX und 417 S. gr. 8⁰.

In der Nummer 7 des IX. Jahrgangs (16. Febr. 1851) der *Gazzetta Musicale di Milano* kündigte der verdienstvolle Konservator an der Estensischen Bibliothek zu Modena, Angelo Catelani, das Erscheinen einer *Nuova Bibliografia della Musica* von Gaetano Gaspari an. Catelani, der lebhafte Beziehungen zu Gaspari unterhielt, mußte ohne Zweifel in die Manuskripte seines Freundes näheren Einblick gethan haben. Sein Artikel, in welchem er Gaspari's Arbeit eine *opera grandiosa e d'immensa fatica* bezeichnet, empfiehlt dieselbe mit warmen Worten und weiß in geeigneter Form das Interesse weiterer Kreise dafür zu erwecken. Es mag hier

unerörtert bleiben, weßhalb Catelani's Lob allzu vorzeitig gekommen ist; die zu erwartende Publikation verzögerte sich nämlich von Jahr zu Jahr und erschien erst, nachdem nahezu 40 Jahre seit ihrer ersten Ankündigung verflossen. Die vorliegende Arbeit ist nämlich, trotz ihres veränderten Titels, keine Andere als die von Catelani in seiner Anzeige vom Februar 1851 gemeinte *Nuova Bibliografia della Musica*. Leider hat Gaspari die Veröffentlichung seiner Arbeit, der er seine ganze Kraft gewidmet, nicht mehr erlebt. Am 31. März 1881 ist er gestorben, und es war erst seinem Amtsnachfolger vergönnt, das Resultat seines rastlosen Eifers und seiner peinlichen Gewissenhaftigkeit der gelehrten Welt zu überliefern.

Wenn ich Gaspari's *Catalogo*, wie oben geschehen, mit einer neuen Musikbibliographie identifizirt habe, so soll damit schon von vorn herein die hohe Achtung ausgesprochen sein, welche ich dem Werke entgegenbringe. Gaspari hat mehr als einen trockenen Katalog einer einzelnen Bibliothek veröffentlicht: Er hat nicht allein das Wissenswertheste und geschichtlich Wichtigste aus den Dedikationen und Vorreden der beschriebenen Werke ausgezogen und mitgetheilt, er hat auch seine reichen Erfahrungen aus dem Gesamtgebiete der einschlägigen Litteratur hineingetragen und somit für die Musikwissenschaft ein Werk von höchster Bedeutung geliefert. Gaspari hat das Glück gehabt, mehr als 40 Jahre in der berühmten Bibliothek des Bologneser »Liceo musicale« arbeiten zu dürfen; 25 Jahre lang war er sogar der Vorsteher nnd Leiter derselben. Was er in dieser bevorzugten Stellung für die Musikgeschichte leisten konnte, davon giebt die Ordnung jener Bibliothek auf Schritt und Tritt das glänzendste Zeugniß, das beweist ferner jede Seite des vorliegenden Katalogs. Der Verfasser dieser Zeilen hat fast sämtliche größeren Musikbibliotheken Europas aus eigner Anschauung kennen gelernt; man wird daher seinem Urtheile wohl trauen dürfen, wenn er rückhaltslos anerkennt, daß die Bibliothek des »Liceo musicale« zu Bologna mit Fug und Recht die Bedeutendste und Reichste der ganzen Welt genannt zu werden verdient. Sollte Jemand darüber entgegengesetzter Meinung sein, so wird ihn ein Blick in den veröffentlichten *Catalogo* eines Besseren belehren.

Der erste Band umfaßt den theoretischen und litterarischen Theil der Bibliothek. Er enthält Beschreibungen der Werke älterer und neuerer Zeit, vornehmlich aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert. Kenner alter Musikdrucke, die an Seltenheiten ersten Ranges genugsam gewöhnt sind, werden über die Reichhaltigkeit des aufgespeicherten Materials in hohem Maße erstaunen und dem zielbewußten Sammelfleiße der Gründer und Beförderer der Bibliothek — ich nenne nur Bottrigari, die PP. Martini, Mattei und den Cav. Gaetano Gaspari — aufrichtigen Dank aussprechen. Die theoretischen Werke aus älterer Zeit sind, wie es scheint, mit Vorliebe gesammelt worden, während die Litteratur der neueren und jüngsten Zeit nicht so reichhaltig vertreten ist. Dieser Mangel, der offenbar in nicht genügender pekuniärer Unterstützung begründet ist, sollte so bald als möglich beseitigt werden; denn nur dann wird sich die wahrhaft großartige Sammlung für die Zukunft auf der Höhe der Bedeutung halten können, die sie jetzt unbestritten einnimmt.

Der innere Zusammenhang des Bestandes einer Bibliothek mit der Beschreibung derselben möge mich rechtfertigen, wenn ich mich vielleicht allzu lange hier mit ausschließlich die Bibliothek betreffenden Dingen aufgehalten habe. Sie erscheinen mir indessen zu wichtig, um übergangen zu werden, sie kennzeichnen übrigens, was der Leser von dem *Catalogo* erwarten darf.

Die Eintheilung des Buches folgt der systematischen Ordnung. Man kann über eine solche Vertheilung des Stoffes streiten und der Meinung sein, daß die 37 Abschnitte, in die nunmehr das Ganze zerfällt, der Übersicht weit eher schaden

als nützen. Damit soll durchaus nicht gesagt sein, daß ein derartiges Zerpflücken in kleine und kleinste Unterabtheilungen nicht seine volle Berechtigung habe, wenn einmal das Vorhandene nach systematischem Prinzip zergliedert werden soll. Jedenfalls aber dürften dann die ominösen »Miscellanee« und »Libri diversi« keine Sonderabtheilungen bilden, sondern irgendwo — natürlich nur in bestimmt charakterisirte Orte — eingereiht werden. Leider hat dies der Herausgeber des Katalogs unterlassen und ist dadurch in den leicht begreiflichen Fehler der öfteren Wiederholung und Einordnung eines und desselben Buches in verschiedene Fächer verfallen. Man findet z. B. Hugo von Reutlingen's »Flores« auf S. 181 und S. 225, das eine Mal unter »Metodi di Canto fermo«, das andere Mal unter »Trattati di Musica«.

Auffallend ist ferner die willkürliche Übersetzung namentlich deutscher Titel ins Italienische, während zahlreiche andere fremdsprachliche Bücher ihrem Originaltitel nach aufgeführt werden. So erscheinen z. B. Anton Schmid's »Petrucci« (S. 24). Bellermann's »Mensuralnoten« und Brambach's »Reichenauer Sängerschule« (S. 28) mit italienischen Titeln! Weßhalb der Herausgeber diese Inkonsequenz beliebt hat, ist nicht recht einzusehen. Noch viel weniger aber läßt sich die mehrfach inkorrekte Wiedergabe von Dedikationsbriefen, Vorworten u. s. w. rechtfertigen. Hier wäre ein genauerer Vergleich mit den betreffenden Originalien wohl am Platze, in einigen Fällen sogar höchst nothwendig gewesen.[1] Dadurch wären denn auch die vielen, vielen Druck- oder Korrektorfehler[2], die oft recht störend wirken, vermieden oder wenigstens auf das zulässige Maß herabgedrückt worden. Der Herausgeber hat es ferner unterlassen, sich mit den Regeln der Wortabtheilung fremder Sprachen bekannt zu machen und hat auf diese Weise oft recht komisch wirkende Wortbildungen geliefert. So lesen wir z. B. auf S. 237 (Musicus) *handg-riffen*, S. 340 (Ritter) das Wort *Orgels-piels* etc. Dies sind, ich gestehe es gern, im Grunde genommen Kleinigkeiten, die gegen die vielen Vorzüge des Buches kaum ins Gewicht fallen und den hohen Werth desselben gewiß nicht vermindern, die aber doch auf alle Fälle beseitigt werden mußten.

Der Musikgelehrte, besonders der -Historiker und -Bibliograph, wird Gaspari's *Catalogo* als ein überaus werthvolles Hilfsmittel für seine Studien begrüßen und

---

[1] Man vergleiche z. B. Jahrgang V, S. 565 (Separatabzug S. 105 ff.) dieser Zeitschrift mit S. 77 des *Catalogo*. Es heißt nicht *Sperando che nel medesimo tempo, siccome spesso sono somiglianti, così suole auuenire* . . . sondern »sperando nel medesimo tempo, si come spesso in somiglianti casi suole auuenire«, nicht *e della più cara cosa* sondern »ed è la più cara cosa«, nicht *potrà restare appagati* sondern »potran restare appagati«, nicht *voglian sapere* sondern »voglin sapere«, nicht *faciendo raggione* sondern »facendo ragione«, nicht *trattauan me* sondern »trattauan di me«, nicht *mi è potuto mai riuscire* sondern »mi è potuto mai venir fatto«, nicht *la mia volontà ristrinsero via* sondern »la mia voglia ristrinsero vie«, nicht *quanto meglio aurebbero* sondern »quanto meglio aurebbon«, nicht *fuor del dovero* sondern »fuor del douere«, nicht *le scuole dell' intendersi* sondern »le scuole dell' intendenti« u. s. w.

[2] So erschien z. B. Saverio Mattei's auf S. 87 citirtes Werk nicht *1875* sondern 1785; S. 93 (Riva) sollte es performers heißen statt *pfrformers;* S. 105 (Evangelisches Gesang-Buch) Haus statt *Flaus;* S. 116 (Zeile 1 und 2) Kirchlichen Musikschule statt *Kirchlithen Musiksthuls;* S. 119 (Gerber) Saenger für *Soenger;* S. 131 (Delmotte) Lassus für *Lassas;* S. 219 (Gallucci) Margarita für *Murgarita;* S. 264 (Weber) Tonsetzkunst für *Tonseskunst;* S. 289 (Sechter) am für *au;* S. 310 (Spieß) Musicalischer für *Musicarischer;* S. 311 (Zeile 7) der für *dev* etc.

sehr bald gewahr werden, daß das Buch sowohl durch die Fülle der vorhandenen Werke als auch durch die Art der Beschreibung zu den besten Bibliothekskatalogen gehört, die bisher in die Öffentlichkeit getreten sind. Lebhaften Dank hat sich Herr Prof. Federico Parisini um die Herausgabe des Ganzen erworben. Wer jemals ähnliche Arbeiten publicirt hat, weiß auch die Mühen zu schätzen, die bei einem derartigen Werke zu überwinden sind. Prof. Parisini konnte seinem Vorgänger kein pietätvolleres Denkmal setzen als durch die Publikation des *Catalogo*. Die äußere Ausstattung gereicht der Verlagsbuchhandlung Romagnoli dall' Acqua zur Ehre, der Druck ist sauber und übersichtlich, die mehrfach vorhandenen Titelholzschnitte und Notenbeispiele verrathen großen Fleiß und ungewöhnliche Sorgfalt. Besondere Anerkennung gebührt endlich dem Municipium von Bologna, welches die gewiß nicht geringen Mittel bewilligt hat, daß das umfangreiche Manuskript in der vorhandenen Form veröffentlicht werden konnte. Möchten nun auch, dahin geht sicher der Wunsch aller Fachgenossen, die übrigen beiden Bände recht bald vollendet werden. Sie werden der Wissenschaft gewiß in gleicher Weise hervorragende Dienste leisten wie der vorliegende erste Theil.

Berlin. **Emil Vogel.**

Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert. Breslau, Commissions-Verlag von Julius Hainauer. 1890. XVI und 423 S. gr. 8°.

Seit dem Jahre 1883, als Emil Bohn über die älteren Musikalien der Breslauer Bibliotheken in seiner »Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700« genauen und für die geschichtliche Forschung so hochbedeutsamen Bericht erstattete, war es auch für die räumlich fernstehenden Fachkreise kein Geheimniß mehr, daß die Breslauer Stadtbibliothek an Musikhandschriften ebenso reich wie an -Druckwerken sei, und daß eine Katalogisirung und Veröffentlichung jenes handschriftlichen Bestandes einen gleich großen Gewinn für die Musikwissenschaft bringen würde. Mit dem vorliegenden umfangreichen Werke hat der geschätzte Verfasser einem wohl oft gehegten Wunsche der Fachgenossen entsprochen und uns nunmehr einen Überblick über den ganzen handschriftlichen Musikschatz der Stadtbibliothek der schlesischen Kapitale unterbreitet. Hier auseinandersetzen zu wollen, welche Resultate damit gewonnen worden, das würde zu weit führen — genug, Emil Bohn war wie kaum ein Anderer seiner Breslauer Kollegen gerade zu dieser Arbeit berufen und hat auch seine Aufgabe in vorzüglichster Weise gelöst. Wer sich einen Begriff machen kann, wieviel Geduld und Sachkenntniß nothwendig sind, ganze Stöße wirr durcheinander liegender Musikalien zu ordnen und zahllose anonyme Werke längst verflossener Zeiten ihrem Autor zuzuweisen, der wird Bohn's Arbeit gebührend würdigen und nach Verdienst anerkennen können. Das ganze Buch bezeugt in beredtester Weise die große Sorgfalt und ausgebreitete Litteraturkenntniß seines Verfassers, Gaben, welche freilich bei einem Bibliographen als nothwendige Postulate anzusehen sind, die aber doch in dem Maße wie bei Bohn nur selten angetroffen werden.

Im ersten Theile des Buches, von S. 1—S. 194 reichend, beschreibt der Verfasser 356 Handschriften. Die Inhaltsangaben sind in kurzer, doch dem Gegen-

stande völlig genügender Form abgefaßt. Die übrigen Abschnitte enthalten ausführliche Verzeichnisse, die zur Erläuterung des I. Theiles dienen und das Aufsuchen einer jeden, im 1. Abschnitte beschriebenen Komposition von den verschiedensten Gesichtspunkten aus erleichtern und überhaupt möglich machen. Das Verzeichniß I giebt eine alphabetisch und nach Sprachen geordnete Übersicht über die Textanfänge, verweist auf die Nummern der einzelnen Handschriften, bezeichnet den betreffenden Verfasser und enthält gleichzeitig die sehr werthvollen Angaben, ob und in welchen Werken die citirten Stücke gedruckt zu finden sind — Angaben, die für kritische Untersuchungen äußerst schätzbares Material bieten. Bei anonymen Werken hat Bohn die Anfangsnoten der Oberstimme in recht praktischer Weise durch Buchstaben angeführt und dadurch ein bequemes Mittel zur etwaigen Bestimmung einer solchen Komposition gegeben. Der ganze Abschnitt ist mit großem Fleiße und weit ausschauender Sachkenntniß abgefaßt und wird ähnlichen Arbeiten sicher recht willkommene Fingerzeige darbieten. Im IV. Verzeichnisse (S. 325—371) sind die vorkommenden Autoren und die Textanfänge ihrer vorhandenen Werke genannt, darauf folgt eine Übersicht über die als gedruckt nachgewiesenen Nummern und endlich ein ausführlicher Index zu Puschmann's Meistersingerbuch.

Für die Übersicht über den Inhalt der »Handschriften« wäre es wohl besser gewesen, das IV. Verzeichniß ganz an den Schluß zu stellen. Man hätte dann die Reihe der Autoren und ihrer Werke an derjenigen Stelle gehabt, wo man dieselbe zu suchen gewöhnt ist. Zeitraubendes Herumsuchen wäre erspart geblieben. Zu der Anführung der den einzelnen Autoren zugehörigen Werke im IV. Verzeichnisse konnten auch die Verweise auf die Nummern der Handschriften, in welchen die angeführten Stücke enthalten sind, mitgetheilt werden. Man hätte nicht nöthig gehabt, außer dem IV. noch das I. Verzeichniß einzusehen, um dann erst die Nummer des gesuchten Kodex zu erfahren. Damit man mich recht verstehe, gestatte man mir, ein Beispiel anzuführen. Nehmen wir an, ich habe vor mir eine alte Handschrift des Schütz'schen Psalms »Die mit Thränen säen« und möchte gern einen Vergleich mit anderen Handschriften derselben Komposition anstellen. Ich nehme Bohn's Werk zur Hand. Im IV. Verzeichnisse finde ich, daß Breslau in der That den gesuchten Psalm von Heinrich Schütz besitzt, er ist auf S. 364 citirt. Allein um zu wissen, in welchem Kodex er enthalten ist, muß ich erst Verzeichniß I nachschlagen und erfahre dann erst (auf S. 267), daß ich den Kodex 46 für meine weiteren Untersuchungen nöthig habe.

Die erwähnte Ausstellung ist übrigens zu geringfügig, um dem Werthe des Bohn'schen Buches irgend welchen Eintrag zu thun; sie bezieht sich auf rein Äußerliches und betrifft nur die bequemere Handhabung des Bandes. Die Arbeit selbst ist eine der besten und fleißigsten, welche seit Jahren auf dem einschlägigen Gebiete erschienen sind; sie sei hiermit allen Lesern dieser Zeitschrift zur Anschaffung und allen Herausgebern ähnlicher Handschriftenverzeichnisse zur Nachahmung aufs Wärmste empfohlen.

Berlin. **Emil Vogel.**

A. Bertolotti, Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani. (Vortitel:) La Musica in Mantova. In Milano, appresso G. Ricordi & C., o. Jahr (doch 1890). 130 S. gr. 8°.

Das Erscheinen dieses Buches mag wohl viele Leser der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, welche den italienischen Publikationen der jüngsten Musiklitteratur Aufmerksamkeit und Interesse schenken, mit freudiger Erwartung erfüllt haben. Eine neue Spezialgeschichte einer für die Entwicklung der Musik so bedeutsamen Stadt wie Mantua, eine neue Schilderung der musikalischen Strömungen am Hofe des kunstsinnigen Fürstengeschlechtes der Gonzaga, die mehr als zwei Jahrhunderte hindurch mit den größten Tonmeistern Europas in engem Verkehr gestanden haben und gar Viele der Musikheroen längere oder kürzere Zeit hindurch an Mantua zu fesseln wußten, ein solche neue Spezialgeschichte mußte von vornherein umso mehr hohe und gespannte Erwartungen erzeugen, als eine ganze Reihe, namentlich in dieser Zeitschrift veröffentlichter Vorarbeiten, besonders aber die ausgezeichneten Schriften eines Pietro Canal (»Della Musica in Mantova. Venezia, Antonelli, 1881) und eines Stefano Davari (vergl. Vierteljahrsschrift f. Musikw.« Jahrg. IV. S. 528) bereits seit längerer Zeit das Fundament zu einer Musikgeschichte Mantuas gelegt haben. Nichts lag also — so sollte man meinen — für den Verfasser näher, als sämtliche Vorarbeiten fleißig zu benutzen, ihren Werth nach Art eines gewissenhaften Historikers genau abzuwägen, etwaige neuaufgefundene Dokumente tüchtig zu verarbeiten, in summa, auf der anerkannt soliden Grundlage so vieler beachtenswerther Mitarbeiter weiter zu bauen. Leider hat dies Bertolotti verschmäht; er ist seinen eigenen Weg gegangen und hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, die einschlägige Litteratur, die an Zahl doch nur gering ist, selbst auch nur flüchtig einzusehen. Was er uns geliefert hat, ist ein bedauernswerthes Zerrbild, das zwar Manches geschichtlich Neue und Vieles an sich Wichtige enthält, das aber durch die ungemein flüchtige und ganz kritiklose Art der Verwendung hervorragender und minder bedeutender Dokumente sehr zweifelhaften Werth repräsentirt, vor dessen allzu vertrauensvoller Entlehnung und Benutzung daher nicht eindringlich genug gewarnt werden kann.

Nach meiner Ansicht standen dem Verfasser vornehmlich zwei Wege zum ersprießlichen Ziele offen: Die Arbeit konnte entweder eine rein archivalische Leistung sein, oder, die Lösung der gestellten Aufgabe in weiterem Sinne aufgefaßt, eine musikhistorische. Im erstgenannten Falle boten Davari's treffliche Studien ein leuchtendes Vorbild, im anderen durfte Canal's Arbeit als höchst nachahmenswerthes Muster gelten. In beiden Fällen aber waren Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit die ersten Erfordernisse, sobald es überhaupt in der Absicht des Verfassers lag, mit seinem Buche der wissenschaftlichen Welt und nicht dem großen Haufen einen Dienst zu erweisen. Die Stellung des Autors, Herr B. ist Direktor des Staatsarchivs in Mantua, bietet genügende Gewähr dafür, daß sich seine Detailforschungen an ein ernstes Publikum richten sollten. Zu meinem Leidwesen muß ich bekennen, daß Bertolotti's Veröffentlichung weder eine archivalische noch musikhistorische Leistung ist. Der Verfasser wollte zwar, wie aus dem Ton des Ganzen hervorgeht, eine Arbeit ähnlich derjenigen Canal's bieten, doch fehlen ihm dazu alle Voraussetzungen; er besitzt weder musikhistorische Durchbildung noch die nothwendige Kenntniß der einschlägigen Musiklitteratur. Sein ganzes Wissen in musikkritischen und musikgeschichtlichen Dingen ist — abgesehen von den wenigen hierhergehörigen, in seiner Muttersprache erschienenen Publikationen — lediglich aus Fétis' *Biographie universelle* geschöpft, als ob die Musikwissenschaft in den letzten 25 Jahren geschlafen oder sich dem *dolce far niente* hingegeben hätte!

Um das oben ausgesprochene herbe Urtheil zu begründen, müßte ich das Buch B.'s sowohl nach seiner archivalischen, als auch musikgeschichtlichen Seite beleuchten. Was der Verfasser in ersterer Beziehung gesündigt hat, ist aber unlängst durch Alessandro Luzio im *Giornale storico della Letteratura Italiana*

(Jahrg. 1891, S. 98ff.) veröffentlicht worden; ich darf also darauf verweisen[1] und mich auf die musikgeschichtliche Seite beschränken.

[1] Man traut kaum seinen Augen, wenn man liest, wie fehlerhaft B. die gefundenen Dokumente wiedergegeben hat! Luzio sagt geradezu: »Possiamo affermare recisamente che nella riproduzione del B. nessun documento è un' esemplazione accurata del testo in senso assoluto . . .« (l. c. S. 99) Die unglaublichsten Verdrehungen und Verkehrtheiten tischt B. mit ernster Miene auf. Man gestatte mir, hier aus Luzio's Kritik eine kleine Blüthenlese zu halten:

Original.	Bertolotti.
falçeto (falsetto)	falexeto (S. 11)
falso	fallo (S. 12)
exaltanda	exaltandola (S. 13)
oldeno	desidereno (S. 13)
piacere, che ve invito e vi facio di quarta, e perchè ui aspetto	piacere e perche ui aspetto (S. 21)
mi portarà	ui portara (S. 21)
vero è	vuo e' (S. 23)
vivere e morire	venire et morire (S. 24)
in desiderio	mi desideraria (S. 24)
la famiglia et robbe sue	la famiglia et robbe me (S. 24
condursi	condurla (S. 24)
connumerarlo	conumemorarlo (S. 27)
Colabaudi	Colabardi (S. 27)
in questi tempi assai ociosi	in questi assai ociosi (S. 28)
compiacere	comprere (S. 29)
questo non in dono	questi non mi dono (S. 29)
Bapt. de Abbatibus	Bapt. de Abbafr. (S. 30)
Tridapaleus	Tridapalens (S. 30)
lo habbi caro per le virtù sue et per la creansa havuta in casa di quella	lo habbi caro di quello (S. 33)
per satisfare a quelli altri che gli hanno servito de dinari per poter perficere un opera tanto singulare al mondo	per satisfare a quelli altri e possa perficere un opera tanto magiore (S. 33,
in unum	in novum (S. 40)
vi si ritrovorno	vi si trovano (S. 40)
partito che sarò io	per tale che sarò io (S. 40)
il mastro di capella novo	il mastro di capella anco (S. 40)
attendarò a servire	attendarò a scriuere (S. 41)
creparanno de inuidia	mi paragni de inuidia (S. 41)
dieci anni	dieci giorni (S. 42)
non parlo	ne parlo (S. 42)
acciò mi favorisca	acui mi favorisca (S. 42)
servitio	Ministro (S. 44)
professione	perfettione (S. 49)
lei	lui (S. 50)
riputato	ripetute (S. 50)
mutate	inutile (S. 50)
incerti	diuersi (S. 53)
che non si renderà immeritevole	cui si renderà meritevole (S. 89,
credendomi	uedendomi (S. 100)
D. Camilla sta salda	Don Camillo sta saldo (S. 100)
prostrata	prostrato (S. 100)
supplica della sua sicura protettione	supplico della sua firma per lettere (S. 100)
. . .	. . .

Diese Proben werden, wie ich glaube, genügen!

Bertolotti's Buch folgt der chronologischen Ordnung. Dem XV. Jahrhundert sind die ersten 18 Seiten eingeräumt, dem folgenden die Seiten 19—75 und endlich dem XVII. Jahrhundert der Rest des Werkes. Was zunächst in die Augen fällt, ist die wenig sorgfältige Sichtung des gesamten Materials, die geringe Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen und die dadurch bedingte Verschiebung des Ganzen zu Gunsten des bei dem Thema in nebensächlicher oder doch nur in untergeordneter Weise in Betracht kommenden Stoffes. Die ersten 40 Seiten enthalten z. B. mehr Briefe von Mitgliedern der markgräflichen Familie, von Verwandten oder befreundeten Fürstlichkeiten, von Gesandten, Sekretairen etc. als von Musikern. Unwesentliche Dinge, Jemand wird z. B. beauftragt, irgend ein (nicht näher bestimmtes) Instrument von einem nicht einmal namhaft gemachten Verfertiger zu kaufen, werden durch wörtliche Wiedergaben des betreffenden Dokuments ausgezeichnet, während Briefe hervorragender Musiker oft nur nebenher citirt werden. So sind die auf S. 17 (oben) und S. 18 angeführten Briefe nur von sehr geringer Bedeutung. Bertolotti hat wohl kaum einen Begriff von dem verschiedenartigen geschichtlichen Werthe der von ihm erwähnten Männer gehabt, denn sonst würde er fruchtbare Komponisten (wie Tromboncino, Gastoldi, Gagliano etc.) nicht mit nur wenigen Zeilen bedacht und umgekehrt Andere (wie Pietro Bono, Antonio Rizzi, Pales, Evangelista dall' Orto, Gio. Maria Lugharo etc.) nicht durch ausführliche Mittheilungen von Briefen und facsimilirten Wiedergaben ihrer Namenszüge in eine ihnen nicht zukommende hellere Beleuchtung gerückt haben. Seite 9 hätte die Vermuthung hinzugefügt werden müssen, daß unter dem *cieco miracoloso*, der von München nach Mantua gekommen, höchst wahrscheinlich Paumann gemeint sei. Wunderlich klingt die auf S. 12 stehende Bemerkung über Tromboncino: *Era adunque non soltanto sonatore, ma compositore* — als ob über die kompositorische Thätigkeit Tromboncino's erst durch Bertolotti der Nachweis erbracht und nicht schon in den Inkunabeln des Notendruckes genug Beweise davon veröffentlicht worden wären! S. 15 wird ein Filippo Lapacino erwähnt und behauptet, er sei »Sänger, Organist und Autor von Frottolen« gewesen — vielleicht ist damit Filippo de Luprano (oder Lurano) gemeint, von dem sich in den Petrucci'schen Drucken eine stattliche Anzahl Frottolen befinden. Unangenehm berühren ferner Phrasen wie *Si crede che . . .* (S. 7), *si ha un »Trattato di musica«* (S. 7), *si ha manoscritta . . .* (S. 60), *Si hanno varie sue opere* (S. 61) etc. In den meisten Fällen ist unter dem »si« Fétis zu verstehen, den (wie ich schon oben bemerkt habe) Bertolotti nach Herzenslust ausschreibt und doch in ihm geeignet erscheinenden Fällen tüchtig durchhechelt. Solchem unwürdigen Treiben ist auch Canal zum Opfer gefallen: In den kleinsten Dingen, wo nur immer B. von Canal und Anderen abweicht, ist dies mit komischer Emphase und seltsamer Hervorhebung geschehen.

Den ersten Satz des 2. Abschnittes (S. 19) führe ich hier wörtlich an, um den Lesern dieser Zeilen von der Urtheilslosigkeit und Ignoranz des Verfassers eine weitere, recht drastische Probe zu geben: *Per gran parte di questo secolo ancora regnò la musica fiamminga, cioè quella trasformazione bizzarra, enigmatica, artificiale, che essi le fecero prendere; finchè sorsero il Palestrina a ricondurla sulla vera via praticamente, ed altri teoreticamente con buoni libri, fra cui Vincenzo Galilei.* Die Entwicklung der Musik habe also nur auf Palestrina gewartet, um die »bizarren, räthselhaften und gekünstelten« Bahnen zu verlassen und in den einzig wahren Weg einzulenken! Mehr Verkehrtheit konnte wohl schwerlich in so wenigen Worten zum Ausdruck kommen. Ob Bertolotti jemals irgend eine Komposition der alten Niederländer gesehen und vor Allem verstanden hat, scheint mir sehr zweifelhaft. — Seite 20 hätte an Stelle von Vernarecci Anton Schmid

erwähnt werden müssen, dessen Buch über »Petrucci« 36 Jahre früher erschien als Vernarecci's Arbeit.

Die vorkommenden bibliographischen Angaben sind, soweit sie sich auf alte Ausgaben der Werke der Komponisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts beziehen, sämtlich aus Fétis' berühmtem Werke entlehnt — natürlich auch mit denselben gelegentlichen Fehlern und den gleichen Ungenauigkeiten: Seite 39 wird von Giaches de Wert behauptet, er habe im Jahre 1558 sein erstes Madrigalbuch in Venedig durch Gardano publicirt. Gemeint sind die fünfstimmigen Madrigale, die in der That 1558 zum ersten Male das Licht erblickten, aber nicht durch Gardano, sondern durch Girolamo Scoto[1] in Venedig. Bei Erwähnung des Komponisten Testore (S. 40) mußte bemerkt werden, daß sich derselbe auf dem (natürlich aus Fétis entnommenen) Titel seines Madrigalbuches Guglielmo Textoris nennt. Weßhalb B. (S. 57) nicht den Titel der von Giovanelli besorgten *raccolta* namhaft macht, ist schwer zu verstehen. Es handelt sich, wie ich hinzufüge, um die von Ant. Gardano gedruckten 5 Bücher des »Nov. Thesaurus«. Alessandro Striggio erscheint (S. 59) als *Strigi*, Marenzio als *Marenzi* (S. 60), Ruggiero Trofeo als *Tropeo* (S. 63), Masenelli (oder Masnelli) sogar als Macinelli (S. 64 u. 126)! Alessandro Striggio (Sohn) gab nicht gemeinhin *le opere* seines Vaters heraus, wie B. auf S. 59 und S. 86 behauptet, sondern nur das 3. (1596), 4. (1596) und 5. (1597) Buch der fünfstimmigen Madrigale seines berühmten Vaters. Daß Marc' Antonio Ingegneri in Mantua, im Dienste der Gonzaga gelebt habe, wird mit bedauernswerther Konsequenz immer wieder (S. 59) glauben gemacht, obgleich B. nicht einen einzigen Beleg dafür finden kann und sogar selbst zugiebt, daß das Archiv Gonzaga überhaupt kein Ingegneri betreffendes Dokument enthalte. Der genannte feinsinnige Meister des Kontrapunkts sagt ausdrücklich in der Vorrede zu *Sacrarum Cantionum cum quatuor vocibus . . . lib. primus. Ven. ap. Ang. Gard. 1586* ». . . Ego, qui tot iam annos Cremon. Ecclesiae Musices chorum rego . . .« Die Dedikation ist »Cremonae, Kal. Aprilis 1586« datirt. Es ist hier nicht der Ort, weitere Beweise dafür anzuführen, daß Ingegneri in Mantua selbst oder am Mantuanischen Hofe niemals ein Amt bekleidet habe; möge man sich an dieser Stelle mit den obigen eigenen Worten Ingegneri's begnügen und alle gegentheiligen und immer wieder nacherzählten Behauptungen ein für alle Male zurückweisen.

Falsch ist ferner der dem Mantuaner Nicola Parma (S. 60) gewidmete Passus. Das erste Buch der »Motecta« desselben erschien (»nunc pr. in lucem edita«) erst 1606 bei R. Amadino in Venedig und nicht schon *dal 1580 al 1586*. S. 61 hätte erwähnt werden müssen, daß sich Orazio Crisci in der Dedikation von Sabino's 2. Buche der sechsstimmigen, von Angelo Gardano gedruckten Madrigale Schüler Sabino's nennt. Die auf derselben Seite stehende »Berichtigung« zu Lavoix's *Histoire* konnte ganz wegbleiben; denn es dürfte wohl keinem Musikhistoriker einfallen, Lavoix als Autorität oder als eine Quelle anzusehen, welche der Berichtigung überhaupt werth sei. — Der Abschnitt über Benedetto Pallavicino folgt den althergebrachten Angaben. Wie ich schon vor 4 Jahren (auf S. 324 des III. Jahrgangs dieser Zeitschrift) nachgewiesen habe, starb Pallavicino nicht schon im Jahre 1601 (wie B. auf S. 62 und S. 76 versichert), sondern lebte noch im Herbst 1605. Ich füge dem a. a. O. Gesagten hinzu, daß sich Pallavicino sogar noch im Frühling 1612 seiner vollen geistigen Frische erfreut haben muß, da er selbst im angeführten Jahre das 8. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (bei Ricc. Amadino) publizirt und die darin enthaltene Dedikation (an Francesco Mo-

[1] Das Werk (Alfonso Gonzaga dedicirt) befindet sich in der obigen Ausgabe compl. in der Münchener Hofbibliothek.

cenigo) selbst unterzeichnet.[1] Unrichtig ist auch, daß das Amt Perabovi's (S. 62) aus dem Widmungsbriefe seines citirten Madrigalbuches hervorgehe; B. hat das erwähnte Werk sicher nie in den Händen gehabt, denn sonst hätte er gewahr werden müssen, daß unsere Kenntniß der in Rede stehenden Stellung Perabovi's nicht aus der Dedikation, sondern aus dem Titel des betreffenden Buches geschöpft sei. S. 63 bemerkt B., daß Gastoldi im Jahre 1582 in Mantua vierstimmige Canzonette, und (S. 74) daß Orfino Vittorii Madrigale und Messen veröffentlicht habe — den Nachweis ist er freilich schuldig geblieben. Was über Ruggiero Trofeo (bei B. heißt derselbe *Tropeo*) berichtet wird, ist ganz unbrauchbar; es erschienen nämlich nicht *alcune canzoni* desselben *con quelle del Rovigo, nel 1583*, sondern erst im Jahre 1600 »Canzonette leggiadre à tre voci« mit Kompositionen von Gio. Dom. Rognoni.[2] Beide Autoren waren Anno 1600 Organisten in Mailand. Ruggier Trofeo bezeichnet sich auf dem Titel des ersten Buches seiner sechsstimmigen Canzonette, die 1589 bei Ricc. Amadino erschienen, als »Organista della Chiesa ducale di Mantova«.

Auf S. 69 finde ich, ohne irgend welche Quellenangabe den Satz *Claudio Monteverdi sortì i natali, à dì 15 maggio 1567, in Cremona.* Man gestatte mir die bescheidene Frage an Herrn B. zu richten, woraus er das Datum vom 15. Mai 1567 entlehnt habe. Im Jahre 1885 habe ich tagelang in den verschiedensten Kirchenarchiven Cremonas nach dem Taufdokument Monteverdi's gesucht, es nach vielen Mühen gefunden und zum ersten Male in diesem Organ veröffentlicht (vergl. Jahrg. 1887, S. 317 u. S. 427), ohne Aufhebens davon zu machen. Nun erscheint das wichtige Datum bei B. wieder und auf S. 78 die überraschende Bemerkung: *So che il signor E. Vogel pubblicò un' opera in tedesco sul Monteverdi, la quale io non vidi* . . . Ich überlasse es dem Leser, aus den angeführten Thatsachen den naheliegenden Schluß selbst zu ziehen. Neu ist die auf S. 74 stehende Behauptung, daß Girolamo Casati »maestro di capella in Mantova« gewesen sein soll; er war vielmehr im Jahre 1609 Organist am Dom zu Novara[3] und 1625 Organist an der Kirche zu Romanengo[4] bei Cremona.

Um diese Kritik nicht allzu sehr über den mir zugemessenen Raum auszudehnen, muß ich mich im Folgenden kurz fassen. Die auf S. 77 citirte Oper des Grafen Scipione Agnelli heißt nicht *Peleo e Orti*, sondern »Peleo e Tetide«, auf derselben Seite (Zeile 8 v. u.) nicht *1618*, sondern »1617« und endlich (ebenfalls auf derselben Seite, Zeile 5 v. u.) nicht *Eleonora, nel 1620*, sondern »Caterina Medici-Gonzaga, nel 1619«. S. 78 (letzte Zeile) sollte für *Morì verso il 1644* das genaue Datum vom »29. Nov. 1643« stehen. Den auf S. 82 (Zeile 16 v. u.) erwähnten Passus korrigire man nach Jahrgang 1887 (Seite 348) dieser Zeitschrift. Wer unter dem *Chiozzotto, mastro di Capella* (S. 87 u. S. 124) zu verstehen sei, hat B. offenbar selbst nicht gewußt. Man setze dafür den Namen des berühmten Kapellmeisters an S. Marco, Giovanni Croce, der aus Chioggia gebürtig war und sich deßhalb meist »il Chiozzotto« nannte. S. 76 und S. 89 erscheint ein *Mario* (!) da Gagliano, doch nicht ein einziger Brief von ihm! Unrichtig sind ferner die

---

[1] Della Badia, 16. IV. 1612. D. Bened. Pallavicino, Monaco Camaldolense. — Exemplar in Oxford, Christ Church.

[2] Das Werk ist dem Grafen Pio Simonetta gewidmet. — Exemplar in Oxford, Ch. Ch.

[3] Vergl. Gio. Ghizzolo's 1. Buch der »Madrigali et Arie per sonare et cantare, Ven. (Aless. Raverii) 1609«. Exemplare in Brüssel (B. r.) und London (R. College).

[4] Siehe Bohn's »Bibliographie«, S. 90.

Andrea Falconieri betreffenden, auf Fétis fußenden bibliographischen Angaben. Das 1. Buch der Villanellen Falconieri's erschien 1616 in Rom (bei Gio. Batt. Robletti), das 5. Buch 1619 in Florenz (bei Zanobi Pignoni). Von Girolamo Belli heißt es (S. 95), er habe *il primo libro de' suoi Madrigali* dem Herzog von Mantua gewidmet. Man streiche *primo* und setze dafür »secondo libro de' suoi Madrigali à sei voci«.[1] S. 97 (Z. 12 u. Z. 20) lese man »Guivizzani«, Gemahl der Settimia Caccini, für *Chivizzani*, auf der gleichen Seite (Z. 21) »Effrem« für *E.* und »Salomon Rossi« für *A. Rossi*.

Hiermit schließe ich meine Besprechung. Der Leser, welcher mir auf der Wanderung durch das B.'sche Buch bis hierher gefolgt ist, wird gewiß nicht noch einmal ein zusammenfassendes Urtheil verlangen. Es thut mir leid, daß gerade an diesem Buche soviel typographischer Fleiß verschwendet worden ist. Das Erfreulichste an dem ganzen Bande sind nämlich die facsimilirten Wiedergaben der Namenszüge und sogar ganzer Briefe von berühmten und unberühmten Musikern. Die zahlreichen Portraits, Instrumentendarstellungen und sonstigen Bildchen konnten, da sie ohne Quellenangaben und ohne erklärenden Kommentar gegeben sind, ganz wegfallen; sie sind, in dieser Form veröffentlicht, nichts als Spielereien.

Berlin. **Emil Vogel.**

[1] Das 1. Buch der sechsstimmigen Madr. Girolamo Belli's ist dem Herzog von Ferrara, das 1. Buch der fünfstimmigen Madr. der Herzogin von Ferrara gewidmet.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des sechszehnten Jahrhunderts.

Von

Ernst Radecke.

In der Entwickelung der christlich-abendländischen Tonkunst gelangte die Vokalmusik früher zu künstlerischer Bedeutung als die Instrumentalmusik. Während jene unter dem Schutze und im Dienste der Kirche seit dem frühen Mittelalter eine sorgsame Pflege erfuhr, und ihre praktischen und theoretischen Erzeugnisse in zahlreichen, fleißig geschriebenen Handschriften aufbewahrt wurden, während sie ferner im weltlichen Liede, vor allem in Deutschland, eine herrliche Blüthezeit erlebte, lag diese ausschließlich in den Händen der nicht sonderlich angesehenen, fahrenden Spielleute und zünftigen Stadtpfeifer, und keine schriftlichen Aufzeichnungen geben Kunde, welcher Art ihre Kunstübung war. Erst mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts tritt sie auf den Plan, in der Zeit Luthers und der Humanisten, in der Zeit der Entdeckungen und Erfindungen. Die Erfindung des Notendruckes erleichterte die Verbreitung der Kunstwerke und machte das Kunstleben allgemeiner, indem sie die einzelnen Zweige der Tonkunst in gemeinsame Beziehungen zueinander setzte.

Reichlicher als bisher fließen nun die Quellen der Musikgeschichte; und zahlreiche Druckwerke bezeugen, daß die Meister in der Musik jetzt auch der Instrumentalmusik ihr Interesse zuwandten. Ein Blick auf die Werke jener Kindheit der Instrumentalmusik lehrt, daß sie außer den Tänzen, die sicher schon seit lange in ihnen eine Rolle gespielt hatten, aus der Vokalmusik ihre Nahrung sogen. Zunächst waren es meist nur Übertragungen von geistlichen, kirchlichen und weltlichen Gesängen; ein eigener Instrumental-Kompositionsstil war noch nicht vorhanden, er mußte sich erst bilden.

Die Orgel hielt sich naturgemäß vorzugsweise an die Kirchenmusik, die sich damals ihrer höchsten Vollendung näherte, nachdem die Kunst der großen niederländischen Meister sich über fast ganz Europa verbreitet hatte, und fand namentlich seit der Reformation im protestantischen Gottesdienst ein reiches Feld zur Entfaltung

Die andern Instrumente, unter denen die Geige, das Klavier und die Laute selbständig hervortraten, zogen neben der geistlichen auch die weltliche Gesangsmusik in ihren Bereich.

Die Laute war sehr beliebt; an Popularität scheint sie in jener Zeit sogar das Klavier übertroffen zu haben, wenigstens in Italien und Deutschland. In Deutschland war sie im 16. Jahrhundert das eigentliche Hausinstrument der musikliebenden Dilettanten. Alle Kompositionen kirchlichen und weltlichen Stils, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zogen, wurden für Laute übertragen, damit sie im Hause auch von einem einzelnen oder wenigen Ausführenden genossen werden konnten. Bei der großen Bedeutung und Beliebtheit, welche das deutsche weltliche Lied in jener Zeit hatte, konnte es nicht ausbleiben, daß bald Bearbeitungen desselben in den Lautenbüchern einen großen Raum einnahmen.

Das deutsche weltliche Lied im 16. Jahrhundert läßt sich scharf in zwei Gruppen sondern. Der ersten Gruppe gehören die Lieder der ersten drei Vierteljahrhunderte an. Sie bauen sich wie das Lied des 15. Jahrhunderts auf einem Tenor auf, dessen Melodie meist von Alters her im Volke beliebt war; Cantus, Altus und Bassus kontrapunktieren gegen diese Melodie, gewöhnlich unter Benutzung und Nachahmung kleinerer Abschnitte derselben. Den Höhepunkt dieses kontrapunktischen Liedstiles, der durch die Zugrundelegung des Volksliedes ein ausgesprochen nationales Gepräge erhielt, bezeichnet Ludwig Senfl. Nach seinem um 1555 erfolgten Tode ist kein bedeutender deutscher Vertreter des kontrapunktischen Liedstiles mehr aufgetreten; denn die Hofkapellmeister von München und Dresden, Orlandus Lassus und Antonio Scandelli, die auch mit Glück im deutschen Liede thätig waren, gehörten ihrer Geburt nach dem Auslande an. Mit Beginn des letzten Viertels des Jahrhunderts trat eine ganz neue Liederart in Deutschland auf; sie kam von Italien. Hier war auf die Pflege der Frottole im 15. Jahrhundert die Ausbildung des Madrigals und seiner Nebenform der Villanelle im 16. Jahrhundert gefolgt. Beide Liedarten erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden, in Deutschland eingeführt, auch dort sehr bald populär und nachgeahmt. Der Hauptunterschied der Villanelle und des Madrigals von der alten deutschen Liedart war, daß in ersteren die Melodie im Cantus lag, wie es auch im deutschen Tanzliede immer der Fall gewesen war, während sie in letzterem vom Tenor gesungen wurde. Bei der Villanelle war von kunstvollem Kontrapunkt keine Spur, sondern Note für Note folgten die Unterstimmen der Melodie, so daß sie eine Art akkordlicher Begleitung bildeten, teilweise primitivster Art mit vielen Quintenfolgen. Die leichte

Ausführbarkeit dieser Lieder mag zu ihrer raschen Verbreitung beigetragen haben. Jacob Regnart war der erste, der 1576 »kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Vilanellen« herausgab. Er fand bald viele Nachahmer. Natürlich wurde auch noch in der alten deutschen Weise weiterkomponiert; die beiden Formen beeinflußten sich gegenseitig, so daß eine Mischung der Stilarten stattfand, wie sie jede Zeit des Überganges aufweist. In Hans Leo Hassler vermählte sich die deutschnationale Art mit der italienischen auf das glücklichste; er vertiefte letztere und machte erstere eleganter und geschmeidiger. Auch er setzte die Melodie in die Oberstimme, aber die begleitenden Stimmen ermangelten nicht der kontrapunktischen Führung. Er ist zweifellos der bedeutendste Komponist der zweiten Gruppe des deutschen weltlichen Liedes im 16. Jahrhundert.

Diese Bewegung auf dem Gebiete des deutschen weltlichen Liedes spiegelt sich getreu in den Lautentabulaturen jener Zeit; bis zum Jahre 1575 finden sich außer den Tanzliedern die beliebtesten Lieder des kontrapunktischen Stiles, von 1576 an treten die Villanellen und die Lieder des Übergangsstiles in den Vordergrund und verdrängen die Lieder älterer Art bald gänzlich.

Für die Erforschung der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts ist noch nicht viel gethan. Abgesehen von einer vortrefflichen Abhandlung über die französische Lautenmusik des 17. Jahrhunderts von Oskar Fleischer[1] und der interessanten Veröffentlichung und Besprechung des Leidener Lautenbuches des Thysius von J. P. N. Land[2], die ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Liedermelodieen ist, beschränkten sich die Forscher darauf, die Entzifferung der verschiedenen Lautennotationen festzustellen und die Titel, Inhaltsangaben und Auszüge aus den Vorreden und Spielregeln der Lautentabulaturbücher[3] zu veröffentlichen. Die Kompositionen für das Instrument sind bis jetzt von ihnen noch keiner eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen worden; Ambros[4] und

[1] Oskar Fleischer: Denis Gautier, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 2. Jahrg. 1886. Heft 1. Auch separat erschienen.

[2] In der Tijdschrift voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. I. 1885.

[3] R. v. Kiesewetter in der Leipziger musikal. Ztg. Bd. 18. No. 19 u. 20. Bd. 33. No. 3. — A. W. Ambros: Geschichte der Musik. Bd. III. 2. Aufl. 1881. S. 435—443. — C. F. Becker: Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. u. 18. Jhdt. Leipzig. 1840. S. 51—57. — W. J. v. Wasielewski: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jhdt. Berlin 1878. S. 29—49, S. 109—118, S. 130—133. — Monatshefte für Musikgeschichte hrsg. v. Rob. Eitner: Jahrgang 1869. S. 115 ff.; 1871. S. 152, S. 210; 1872. S. 38, S. 52, 1876. S. 6, S. 119; 1877. S. 59; 1879. S. 211; 1882. S. 121; 1885. S. 29; 1886. S. 101.

[4] Ambros: Geschichte der Musik. Bd. II. 2. Aufl. 1880. S. 282—284, 492—498.

Wasielewski,[1] auch Robert Eitner[2], machen Ansätze dazu, bleiben aber zu sehr an der Oberfläche. Da die Fülle des Stoffes sehr groß ist, macht sie dem, welcher zuerst in eine Betrachtung des Inhaltes der Lautenmusik eintreten will, Beschränkung zur Pflicht. Wir wenden daher unsere Aufmerksamkeit auf die Lautenmusik des 16. Jahrhunderts in Deutschland und innerhalb derselben wieder nur auf die Bearbeitungen deutscher weltlicher Lieder, die sich wie oben erwähnt so zahlreich in den Lautenbüchern finden. Zu Grunde legen wir 451 Liederbearbeitungen für Laute, die aus nachstehend verzeichneten Druckwerken und Handschriften aus der Zeit von 1507—1615 entnommen sind:

I. Druckwerke.

1) Intabulatura de Lauto. Libr. I. u. II. [Auf der letzten Seite]: Impressum Venetiis Per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Cum privilegio invictissimi domini Venetiarum . . . . . Die ultimo Martij 1507.

K. B. Berlin. P. 680.

2) Tabulaturen Etlicher lob|gesang und liedlein uff die orgeln uñ lau|ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken | uñ die drit dartzu singē, etlich on gesank | mit dreien, vō Arnolt Schlicken Pfaltz|gravischen Churfürstlichen Organistē | Tabulirt uñ in den truck in d ursprungklichen stat der truckerei zu Meintz, wie sie noch volgt verordnet. (Hinten): Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Uff sant Mattheis abent. Anno 1512.

K. B. Berlin. S. 680. (Dem Berliner Exemplar fehlt das Titelblatt).

3) Musica Teusch (!) auf die Instru|ment der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten, | welcher massen die mit grundt und art jrer Compo-|sicion auss dem gesang in die Tabulatur zu ord-|nen und zu setzen ist | sampt verborgner | application und kunst | Darynen ein liebhaber uñ anfenger berürter Instrument so darzu lust und neygung | tregt, on ein sonderlichē Meyster mensürlich durch teglich ubung leichtlich begreiffen | und lernen mag, vormals im Truck nye und ytzo durch Hans Gerle Lutinist | zu Nurenberg ausgangen. | 1532.

K. Bibl. Berlin. G. 883.

Musica Teutsch . . . . . (etc. wie oben) . . . . . durch Hans Gerle Lutenist | zu Nurenberg aussgangen. | 1537. (2. Auflage).

K. B. Berlin. G. 882.

4) Musica und Tabulatur | auff die Instrumēt der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten . . . . (etc. wie oben) . . . . durch Hans Gerle Lutenist zu Nurenberg aussgangen. 1546. (Spätere vermehrte Auflage der Musica Teutsch).

K. Bibl. Berlin. G. 884.

5) Ein Newgeordent künstlich Lau-|tenbuch, In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden | Schuler die aus rechter kunst und grundt nach der Tabulatur, sich one | einichen Meyster darin zu üben haben, durch ein leicht Exempel dieser | punctlein . .. . wohin man mit einem yedē finger recht greiffen | sol. Weyter, wie mā die Tabulatur auch dis Men-|sur, uñ die gantz Application recht grundtlich lernen uñ versteen sol.

Im andern theyl sein begriffen, vil ausserlessner kunstreicher stuck, | von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen und Muteten, die von den hochberümb|ten uñ besten Organisten, als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiss auff | die Organistisch art gemacht und colorirt, für die geübten und erfarnen di-|ser kunst, auff die Lauten dargeben. | Dergleichen vormals nie im | Truck, Aber yetzo

[1] v. Wasielewski a. a. O.

[2] Monatshefte, Jahrgang 1869. S. 115.

durch mich Hansen Newsidler Lutenisten | und Bürger zu Nürnberg, offentlich aussgangen. |

Mit Röm. Keys. und Königl. Ma. freyheit in funff iaren nit nach zu trucken, begnadet. [Auf dem letzten Blatt]: Getruckt zu Nurnberg beym Petreio, durch | verlegung Hansen Newsidlers Lutinisten. | Anno 1536.

K. Bibl. Berlin. N. 175.

6) Tenor-|Lautenbuch vonn mancherley schönen | und lieblichen stucken mit zweyen lauten zusamen zu schlagen, Italienische lieder, Pass'emezi, Saltarelli, Paduane. Weiter Frantzösische, Teütsche, | mit sampt | mancherley däntzen, durch Hans Jacob Wecker von Basel auffs aller fleissigest auff zwo lauten | zůsamen gesetzt. Gedruckt zu Basel, durch Ludwig Lück, im MDLII. Jar.

Fürstl. Stolbergsche Biblioth. Wernigerode a./H. Ue. 273.

7) Discant-|Lautten Buch, von mancherley | schönen und lieblichen stucken, mit zweyen Lautten | zusamen zuschlagē, und auch sonst das mehrer theyl | allein für sich selbst. Gute Teutsche, Lateinische, Frantzösische, Italienische Stuck oder lieder. Auch | vilfaltige Newe Tentz, sampt mancherley Fantaseyen, | Recercari, Pavana, Saltarelli, und Gassenhawer, | etc. Durch Wolffen Heckel von Můnchen, Bur-|ger zu Strassburg Auff das aller lieblichst in | ein verstendige Tabulatur nach geschribner art | aussgesetzt und zusamengebracht, weliches vor nie also ge-|sehen worden. | Getruckt zu Strassburg durch Urban | Wyss Rechenmeister. Im Jar M. D. L. VI.

K. Bibl. Berlin. H. 690.

8) Tenor-|Lautenbuch .... (etc. wie oben) ... durch Wolffen Heckel ... zusamengebracht. | Getruckt zu Strassburg am Kornmarckt bey Christian Müller, Im Jar, | M. D. L. XII. (Spätere Auflage).

K. Bibl. Berlin. H. 695.

9) Tabulatur-|buch auff die Lautten, von Moteten, | Frantzösischen, Welschen und Teutschen Geystlichen und | Weltlichen Liedern, sampt etlichen jren Texten, mit Vieren, Fünffen, | und Sechs stimen, dergleichen vor nie im Truck aussgangen, zu sondern | hohen Ehren, und underdenigsten wolgefallen, dem Durchleuch-|tigsten Hochgebornen Fürsten und Herren Ott Hein-|richen Pfaltzgraven bey Rhein, des heyligen Römischen | Reichs Ertzdruchsessen und Churfürsten, Hertzogen | in Nidern und Ober Bairn, etc. Durch Seba-|stian Ochsenkhun jrer Churfürstlichen | Gnaden Lutinisten zusamen | ordinirt und gelesen.

Hab Gott für augen
Sebastian Ochsenkun

Mit Kaiser. Maiest. Freyheit begnad | nit nachzutrucken.

Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Heydelberg | durch Johañ Kholen.

[Auf dem letzten Blatt:] 1558.

K. Bibl. Berlin. O. 60.

10) Das Erste Buch | Newerlessner | Fleissiger ettlicher viel | Schöner Lautenstück, von artlichen | Fantaseyen, lieblichen Teutschen, Frantzösischen | und Italiänischen Liedern, künstlichen Lateini-|schen Muteten, mit vier und fünff stimmen, Auch | lustigen allerhand Passomezen: in die Teutsche Tabulatur, zu nutz und gefallen allen diser Kunst | lehrbegirigē, für nämlich denjenigen, so der fremb-|den Welschen Tabulatur etwas unerfahr-|nen auff das verständlichest und rich-|tigest zusamengetragen, geord-|net, und auch selber | getruckt | Durch Bernhard Jobin | Burger zu Strassburg. | M. D. L. XXII.

Stadtbibliothek Breslau. Mus. 404.

11) Teutsch Lautenbuch | Darinnen | kunstliche Mutetē, lieb-|liche Italiänische, Frantzösische, Teüt-|sche Stuck, fröliche Teutsche Täntz, Passoe-|mezo, Saltarelle, und drei Fantaseien Alles mit | fleiss aussgesetzt, auch artlich und | zierlich Coloriert, | durch | Melchior Newsidler, Bur-|ger und Lautenisten in | Augspurg.

Getruckt zu Strassburg, durch | Bernhart Jobin, Im Jar. | 1574.

Mit Röm. Key. May. Freiheit | auff zehen Jar.

Herzogl. Biblioth. Wolffenbüttel.

12) Tabulatura | nova | Continens Selectis-|simas Quasque Cantiones ut | sunt

Madrigalia, Mutetae, Paduvanae et | Vilanellae, testudini sie aptatas, ut quilibet singulas | duplici modo, ludere et concinere possit iam recens edita | per | Gregorium Krengel Francostenensem Silesium. [Folgt ein Bild: Frau mit Laute]. Francofordiae cis Viadrum, in offi-|cina Andreae Eichorn. | Anno | MDLXXXIIII. Cum Gratia et Privilegio Caesareae Maiestatis.

Stadtbibl. Breslau. Mus. 414.

13) Lautenbuch | Darinn | von der Ta|bulatur und Application der Lauten| gründlicher und voller Unterricht: Sampt ausserlesenen Deutd-|schen und Polnischen Tentzen, Passamezen, Gailliarden, Deudtschen Vi-|lanellen, Neapolitanen, und Phantasieen: | Auff der Lauten zu schlagen gantz fleißig zugerichtet, und allen Lieb-|habern dieser Kunst zu nutz und gefallen in den Druck gegeben. Durch | Matthaeum Waisselium Bartensteinensem Borussum.

[Folgt ein Bild: Frau mit Laute].

Gedruckt zu Frankfurt an der Oder, durch Andream | Eichorn, Anno MDXCII|

K. Bibl. Berlin. W. 70.

14) Florilegium | omnis fere | generis | Cantionum suavissimarum | ad testudinis tabulaturam ac-|comodatarum, longe iucun- | dissimum. | In quo praeter Fantasias Lepidissimas, | continentur diversorum Authorum cantiones selectissimae, utpote: Motetae, Neapolitanae, Madrigales triū, quatuor, quinq, sex | vocum. Item Passemezi, Galiardae, Alemandi, Courātes | Voltae, Bransles, et eius generis Choreae variae: Om-|nia ad testudinis tabulaturam fideliter | redacta, per | Adrianum Denss. | Indicem cantionum et choraearum post praefationem videre licebit. |

[Darunter ein Bild: Schiff].

Coloniae Agrippinae | Excudebat Gerardus Greuenbruch. Anno redemptionis,| M. D. XCN.

Stadtbibliothek Breslau. Mus. 269.

15) Flores Musicae, | hoc est | Suavissimae et Lepidissimae Cantio-|nes, Madrigalia vulgus nominat, | Una cum variis Pavanis, Paduanis, Galliardis, Intra-|dis, Fantasiis et Choreis, ex quam plurimis autoribus Italicis, | Gallicis et Germanicis magnâ industriâ collectae, et nunc | primum ita descriptae, ut testudinis fidibus | cani possint | per Joannem Rudenium Lipsiensem ll. stu-|diosum et φιλόμουσον | Una veneunt Matthaei Reymanni Toronensis Noctes Musicae perquam artifiiciose com-|positae, in quibus variata Praeludia et Passemezae cum Triplis ac Ripresis ad notas | musicales distinctas tam in cantu B mollari quam B durali; Variae item Fantasiae, Pa-|vanae, Galliardae, et Choreae Germanicae cum Triplis | suis; ut ita corpus quoddam integrum artis Musicae | studiosi habeant. | Catalogum horum omnium post Praefationem invenies. |

[Folgt ein Bild: Crucifix, darunter Sarkophag].

Heidelbergae | Typis Voegelinianis. | M. D. C.

Stadtbibl. Breslau. Mus. 634.

16) Testudo Gallo-Germanica | Hoc est: | Novae et nun-|quam ante hac editae| recreationes Musicae, ad testudi-|nis usum et tabulaturam, tam Gallicam | quam Germanicam, accomodatae: ex praestantissimus hujus aevi et artis | Magistris, Italis, Gallis, Germanis, aliisque collectae, novo typorum genere, | in gratiam suavissimae hujus artis amatorum, nunc primum | in lucem productae. | In quibus continentur, ut in sua cuiusque | lingua appellantur Praeludia, Fantasie, Ricercari, Canzoni, Motete, Madrigali, | Canzonette, Pavane seu Paduane, Passomezi, Gagliarde, Intrade, Bransles, Voltes, | Alemandes, Courantes, et aliae variae supradictarum, aliarumque | Nationum cantiones et Choreae. |

[Folgt ein Bild: Laute].

Peculiari cura et sumptu | Georgii Leopoldi Fuhrmanni, civis, chalcographi et | Bibliopolae Norici; | Anno Christi | M. D. C. XV.

Stadtbibliothek Breslau. Mus. 330.

II. Handschriften.

1) Lautentabulaturbach ohne Titelblatt in deutscher Lautentabulatur. Moderner Pappeinband mit Leinwandrücken. 4°. Hof-undStaatsbibliothek. München Mus. Mss.

1512. Inhalt: S. 1. Ein Lautenkragen aufgezeichnet. S. 2 u. 3. Regeln über die Mensur. Von S. 4 ab folgen 105 Stücke, die auf Blatt 28 durch Theoretisches über die Laute unterbrochen werden. Von den 105 Stücken sind 28: deutsche Lieder, von denen 25 weltlich sind, 8: französische Chansons, 40: deutsche und 23: welsche Tänze, 4: Preambeln, 2: Motetten. Alles von einer Hand geschrieben. Die Handschrift stammt wohl aus der Zeit um 1540, da sie meist Lieder enthält, die auch in den obengenannten Lautenbüchern von Hans Gerle und Hans Neusidler gedruckt sind.

2) Lautentabulaturbuch ohne Titelblatt, in italienischer Tabulatur geschrieben, in modernen Pappband mit Leinwandrücken gebunden. Folio. Hof- und Staats-Bibliothek. München. Mus. Mss. 266. Inhalt: 189 Stücke, und zwar: 24 Ricercari, 11 Fantasie, 1 Priambolo, 1 Bataglia, 6 Motetten, 21 Madrigali, Villanelle, Villotte, 58 Chansons, 8 Lieder, darunter 6 weltliche, 28 Tänze, 25 Stücke ohne Bezeichnung. 6 defecte Stücke (No. 103. 107. 129. 155. 157.) Blatt 137/38 ist in deutscher Tabulatur geschrieben. Verschiedene Schreiber sind erkennbar. Die Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, da S. 60 am Schlusse des Stückes No. 83 die Bemerkung steht: Fantasia auffs vatter unser der du bist im himelreich Anno 1587.

3) Handschrift 5102. Bibl. d. k. Hochschule für Musik zu Berlin. Inhalt: 98 Lautenstücke auf 107 foll. (bis 91 von derselben Hand paginirt). Fol. 1 fehlt. Auf ihm stand wahrscheinlich der Titel und Passomezo I. Die Handschrift ist von verschiedenen Händen geschrieben. Die zweite Hand hat die erste ergänzt, paginiert und die einzelnen Teile mit roter Tinte numeriert. Wo sie selbst fortsetzt, sind auch die Anfangsbuchstaben und vereinzelt die ersten Takte mit roter Tinte geschrieben. Zum Einband sind 2 Pergamentblätter benutzt, deren Buchstaben und Neumen schwarz überstrichen sind. Als Rücken dient fein gepresstes Leder. Das Papier ist, wie das Wasserzeichen beweist, aus Dresden. Auf der Vorderseite des Einbandes oben IVL; darunter ein Wappen; darunter die Jahreszahl 1588. Inhalt: Hauptsächlich Tänze, nur 2 deutsche weltliche Lieder.[1]

4) Handschrift in Duodezformat der k. öffentlichen Bibliothek Dresden Msc. M. 297. Dunkler Ledereinband. Auf dem Deckel die Buchstaben: B. K. S. S., darunter 1603. Inhalt: Liedertexte, deren 14 Musik in französischer Lautentabulatur beigegeben ist. Diesen geht der Vermerk voraus: »Folgen andere noch mehr weldtliche züchtige Lieder und Reimen, Ein jeder auf seine darob verzeichnete Melodey«.[2]

5) Handschrift der Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel 1. 31. Mus. nunc Mss. 1. 8. 7. und 1. 3. 2. Mus. nunc Mss. 18. 8. Zwei starke Foliobände in rotbraunem Lederband. Auf der äußeren Deckelseite eines jeden: P. H. A. 1604. Von einer Hand vortrefflich geschrieben; ursprünglich mit Kupferstrichen geziert, die leider im Laufe der Jahre aus der Handschrift entfernt sind.

Inhalt des ersten Bandes:

Erster thail | Philippi Hainhoferi Lautenbůcher, darinnen begriffen | Gaystliche Hymni, Psalmen, Kirchengesäng und | lieder, so von vilen gueten Maistern in Ita-|lia-|nischer tabulatur auf der lauten zu spilen aussgesetzt | under Jedliches der text geschrieben mit schonen ku-|pferstuckhen hin und wider gezieret und zur nach-richtung Volgende Register beygefuegt | sein, so folio 1. 7. et 8. zu fünden|. Anno 1603.

Anderer Thayl | Philippi Hainhoferi Lautenbůcher, welcher Muteten, | Madrigali, Canzoni, Vilanelle, | Arie, und sonst underschiedliche weltli-|che Lieder In sich helt, als aus volgendem Register zu sehen | Ist.

Dritter Thayl | Philippi Hainhoferi Lautenbůcher darinnen begriffen | Preludi

---

[1] Die Beschreibung dieser Handschrift stammt von Herrn Dr. Max Seiffert, der sie vor Jahren vollständig abgeschrieben hatte, und so liebenswürdig war mir seine Abschrift zur Verfügung zu stellen.

[2] Herr Dr. Bolte, der sich die Handschrift hatte nach Berlin kommen lassen, machte mich auf dieselbe aufmerksam und gestattete mir gütigst, eine Abschrift der Lieder zu nehmen.

16. Jahrhunderts, deren Lieder für Laute bearbeitet wurden, seien hier genannt: Heinrich Finck, Thomas Stoltzer, dessen Lied »ich klag den Tag und alle Stund« beispielsweise in 7 verschiedenen Bearbeitungen vorliegt, Paul Hoffheymer, von dessen Lied »Tröstlicher Lieb ich mich stets ueb« 8 Übertragungen sich finden, Ludwig Senfl, dessen Lied »was wird es doch des Wunders noch« neunmal vorkommt, Wolff Grefinger u. a. Unter den Komponisten der zweiten Periode finden sich Jacob Regnart, dessen dreistimmige Lieder nach Art der welschen Villanellen sich einer ungeheuren Beliebtheit erfreuten, wie der Umstand beweist, daß die meisten derselben in mehrfachen Bearbeitungen vorliegen, Leonhard Lechner, Valentin Haußmann, nicht zu vergessen Hans Leo Haßler, der jener Zeit ihr charakteristisches Gepräge verlieh und dem deutschen Liede den Weg wies, den es im 17. Jahrhundert zu gehen hatte, wenigstens was die Mehrstimmigkeit betrifft, Gregor Lange u. a. Eine vollständige Aufzählung der Lieder mit Nachweis ihrer Komponisten und ihrer Originale an dieser Stelle erscheint nicht angebracht, da sie den Zusammenhang der Darstellung allzusehr unterbrechen würde; sie ist daher als Anhang an den Schluß der Arbeit gewiesen.[1]

2.

Die Art der Liederbearbeitungen für Laute.

1. Die Bearbeitungen der Lieder des älteren, kontrapunktischen Stiles.

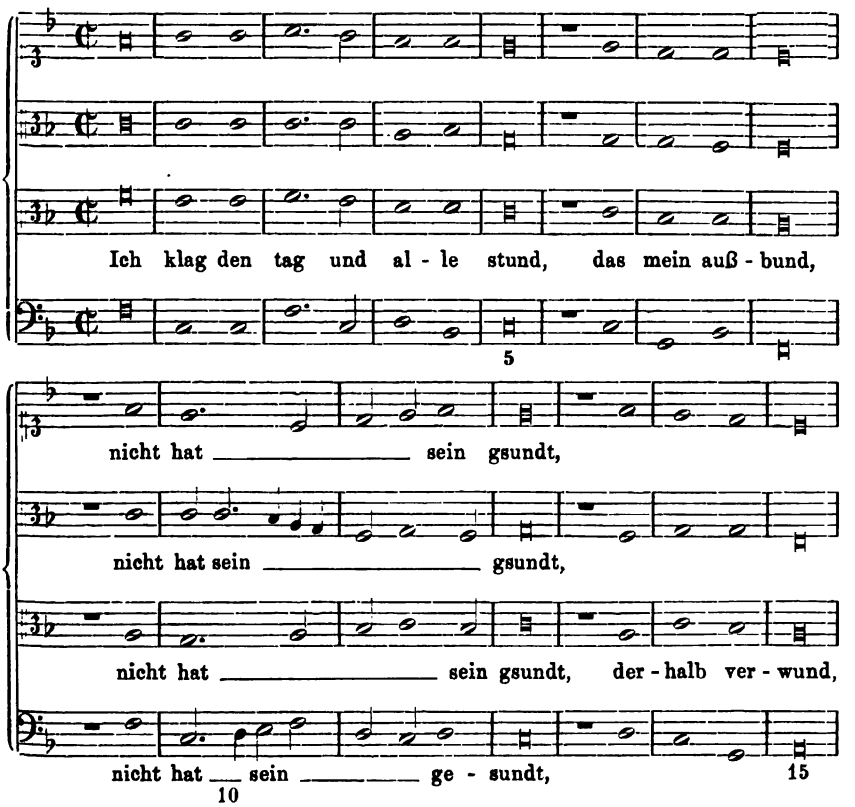
Bei Eintritt in die Untersuchung, in welcher Weise die deutschen weltlichen Lieder für die Laute bearbeitet wurden, wenden wir uns zunächst den Liedern des älteren kontrapunktischen Stiles, den Liedern Thomas Stoltzers, Ludwig Senfls und ihrer Zeitgenossen zu. Diese Lieder waren meist vierstimmig gesetzt, manchmal mehrstimmig, nie zwei- oder dreistimmig.[2] Ihre Bearbeitungen sind teils zweistimmig, häufig dreistimmig, teils vierstimmig oder der Stimmenzahl des Originals entsprechend. In welcher Weise geschah nun die Bearbeitung, wie fand sich das Instrument mit der kontrapunktischen Stimmführung ab, die seinem Bau und Charakter doch nicht entsprach, was blieb von einem vierstimmigen Liede übrig, wenn es zwei- oder dreistimmig übertragen wurde, herrschte ein bestimmtes Princip, nach dem arrangiert wurde? Die letzte Frage glaube ich dahin bejahen zu können, daß innerhalb der verschiedenen Arten der Bearbeitungen,

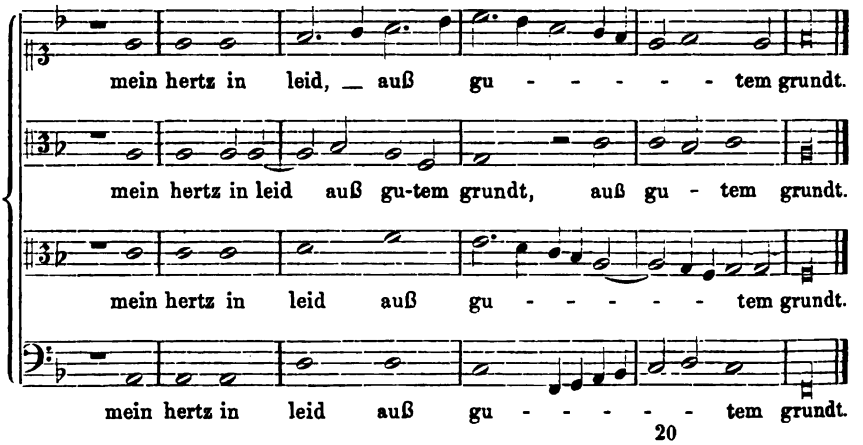
[1] Zu diesem Teil I. vgl. den Anhang S. 35—49: Alphabetisches Verzeichnis der Liederbearbeitungen mit Nachweis der Komponisten und Angabe der Originale.

[2] Ich spreche hier nur von den Liedern, die für die von mir gesammelten Bearbeitungen in Betracht kommen.

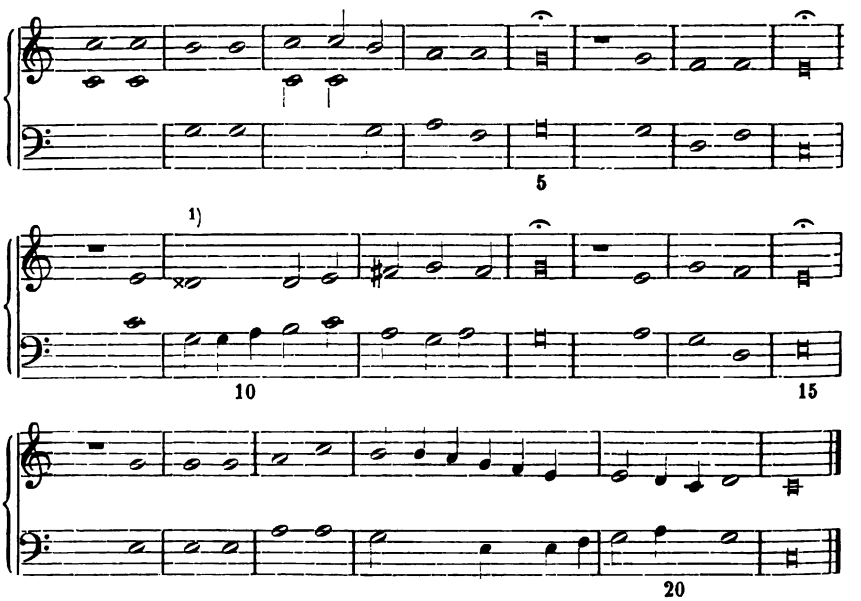
je nachdem sie zwei-, drei- oder mehrstimmig waren, sich im Laufe des Jahrhunderts allerdings ein allgemein feststehender Brauch bildete.

Zweistimmige Transscriptionen finden sich nur in den Lautenbüchern Hans Gerles und Hans Newsidlers, sowie in dem Münchener Manuscript Nr. 1512. Sie waren für den Unterricht bestimmt, »für die anfahenden Schuler« wie die Bearbeiter ausdrücklich bemerken, machen also keinen Anspruch darauf, freie künstlerische Leistungen zu sein, und dürfen nicht als solche beurteilt werden. Für den Forscher sind sie von Wert. Ein Beispiel erläutert am besten, wie die Bearbeitung vor sich ging; gewählt sei eines, das bei Gerle, Hans Newsidler und im Münchener Manuscript zweistimmig, bei denselben auch dreistimmig, bei Wolff Heckel vierstimmig vorkommt: »ich klag den Tag und alle Stund« in der Komposition von Thomas Stoltzer; das Original, das hier auch Platz finden möge, ist zu finden in Georg Forsters »Außbund schöner teutscher Liedlein« I. Nr. 33. Nürnberg 1549.





Lautenbearbeitung bei Hans Newsidler: »Ein neugeordent künstlich Lautenbuch etc.« Teil I. Nürnberg. 1536.



Hans Newsidler hat sich, wie man sieht, damit begnügt, den Tenor und den Baß des Stoltzerschen Liedes Note für Note zu übertragen, jedoch eine Quinte höher, Diskant und Alt fehlen einfach.

[1] Ueber die Bedeutung des Kreuzes s. Abschnitt 3, S. 32 u. 33.

Hierdurch erreicht er zwar, daß die Hauptsache, die Melodie des Liedes im Tenor, deutlich hervortritt; aber der zweistimmige Kontrapunkt anstatt des vierstimmigen nimmt sich doch gar zu dürftig aus. Das Fortlassen der oberen beiden Stimmen war Princip; es findet bei allen zweistimmigen Bearbeitungen statt, für die ich ein Original gefunden habe. Daß durch diese mechanische Verstümmelung der Lieder der zweistimmige Kontrapunkt nicht immer der beste war, da doch eine Baßstimme, die mit Rücksicht auf vierstimmigen Satz gut erfunden, nicht notwendig in derselben Führung im zweistimmigen Satze am Platze war, läßt sich denken, scheint aber die ehrsamen deutschen »Lutenisten« nicht sehr gestört zu haben. Die höhere Lage ist gewählt, damit die Sangsaiten die Melodie übernehmen können, und weil nach der damaligen Beschaffenheit der deutschen Laute — sie hatte bekanntlich elf Saiten in der Regel, die zu sechs Chören vereinigt waren in der Stimmung *A - d - g - h - ē - ā* — die Töne *F* und *G*, die im Baß des Liedes einigemale vorkommen, nicht gespielt werden konnten. Die wenigen Abweichungen, die beide Stimmen aufweisen erklären sich aus dem Charakter des Instruments: Da die Saiten desselben mit den Fingern gerissen werden, ist der erzeugte Ton von beschränkter Dauer, im Anfang stark, dann ziemlich rasch verklingend; verlässt der Finger der linken Hand den Bund, weil er in einer anderen Stimme beschäftigt wird, so ist es mit dem Tone natürlich vorbei. Daher zerlegen die »Lutinisten« längere Noten gern in kleinere Werte, indem sie Tonwiederholung eintreten lassen. So zerlegt im obigen Beispiel Hans Newsidler im dritten Takte die Semibrevis mit einem Punkt in beiden Stimmen in eine Semibrevis und eine Minima, die punktierte Minima im Baß des zehnten Taktes, ebenso die punktierte Minima im Tenor des 19. Taktes in je eine Minima und je eine Semiminima, die aneinandergebundenen Halben auf der Grenze des 19. und 20. Taktes in ein Viertel, das bis zum Werte einer Halben fortklingend zu denken ist, und eine Halbe. Desgleichen sind die Minima im Tenor des 11. Taktes und die Semiminima im Baß des 20. Taktes bis zu ihrem doppelten Werte fortklingend zu denken. Im 19. Takte ändert Hans Newsidler den Gang

des Basses in Viertelnoten *c d e f* dahin ab, daß er *e - e f* setzt, während Hans Gerle in seiner Bearbeitung die Noten des Originals beibehält. Vielleicht hatte ersterer das richtige Gefühl, daß seine Änderung für den zweistimmigen Kontrapunkt eine Verbesserung bedeutete, vielleicht aber schien es ihm für Anfänger zu schwer zu sein; denn es ist in der That unbequem zu greifen: das $\bar{g}$ des Tenors

ist der dritte Bund der kleinen Sangsaite, das *c* des Basses der dritte Bund des »Großbomharts«, beide wären also mit demselben Finger, dem Ringfinger zu greifen; es liegen aber drei Chöre dazwischen. Indessen sehr groß kann die Schwierigkeit doch nicht gewesen sein, da auch Gerle für »anfahende Schuler« schrieb.

Im übrigen zeigt des letzteren Übertragung keine großen Abweichungen von der Hans Newsidlers — dasselbe gilt auch von der im Münchener Manuscript Nr. 1512 —: nur im 10. Takte, wo Newsidler streng nach dem Original das $\bar{h}$ in den drei ersten Vierteln des Taktes festhält, setzt Gerle drei Viertel $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{h}$; desgleichen im Baß des 10. Taktes statt der punktierten Minima *g* drei einzelne Viertel *g f g*. Die längere Note, welche zu schnell verklingen würde, wird eben durch kleinere Werte ersetzt und, um die Steifheit der Tonwiederholung zu vermeiden, wird ein Mittelton als Bindeglied eingeschoben, so daß eine kleine Verzierung entsteht. Wir haben hier den Anfang jener »Colleraturen und Leufflein«, die bei den fertigen Lautenspielern so sehr beliebt waren. Sie dienten in erster Linie dazu Töne von großen Notenwerten, die zu schnell verklingen würden, durch kleinere Noten auszufüllen. Dadurch wurden die Stücke belebter und dem Wesen der Instrumentalmusik entsprechender; freilich entfernten sie sich auch, wenn sehr stark koloriert wurde, mehr vom Original. Auch in den Bearbeitungen von Gesangsstücken für Klavier und Orgel aus jener Zeit finden sich solche Verzierungen; ja hier scheinen sie schon früher angewandt worden zu sein, da Hans Newsidler in dem Titel zum zweiten Teile seines »newgeordent künstlich Lautenbuchs«[1] ausdrücklich vermerkt: »vil außerleßne kunstreiche stuck . . . . . ., die von den hochberümbten und besten Organisten als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiß auff die Organistisch art gemacht und colorirt für die geübten und erfarnen diser kunst . . . .« Im ersten Teil seines Werkes, der für die »anfahenden Schuler« bestimmt ist und aus zwei- und dreistimmigen Stücken besteht, verwendet er bei ersteren die Verzierungen mit Maß, jedoch nur bei bekannten Stücken: »hie folgen noch mehr ettlicher guter alter lieder, die noch von menniglich am meysten vor den newen liedern gelobt und gerümpt werden, die hab ich darumb gesetzt, das sie vorhin in vil landen weyt und preit erkannt und vil dester leichter zu lernen sind weder die unerkannten; hab sie auch mit leuflein ein wenig scherpffer gemacht, dann die vorigen, dem schüler zu gut, das einer die finger dester ehe abricht und inn geprauchet pringt«; bei

[1] Vgl. oben das Verzeichnis der Druckwerke Nr. 5.

letzteren aber gar nicht: »hie enden sich die newen liedlein. Ich hab keins coleriren woellen, dan sie sind an in selbs gut, wie sie in noten sthen, und seind dem schüler nützer, als wan sie collerirt weren.«[1]

Von den übrigen zweistimmigen Bearbeitungen, deren sich bei Gerle noch 4, bei Hans Newsidler noch 16, im Münchener Manuscript Nr. 1512 noch 11 finden, ist nichts neues zu sagen, da bei ihnen, wie schon bemerkt ist, ein und dasselbe Princip herrscht. Verweilen möchte ich noch einen Augenblick bei der Übertragung des Liedes »ich weiß ein stolze Müllerin« von Ludwig Senfl, welche die Münchener Handschrift enthält. In diesem Liede beginnt nämlich der Alt allein, zwei Breven später setzt der Baß ein und drei Minimen nach diesem der Tenor. Der unbekannte Bearbeiter verfährt nun folgendermaßen: Der Alt beginnt auch bei ihm, wird aber nur so lange gespielt bis der Tenor eintritt; dann wird dieser Note für Note aus dem Original herübergenommen; überall da aber, wo er länger pausiert, vertritt ihn der Alt. Der Baß geht seinen Gang dem Original gemäß. Man sieht auch hier waltet dasselbe Princip. Der Tenor ist die Hauptsache, wo er pausiert, wird der Alt zu Hülfe gerufen, um einen zweistimmigen Satz zu ermöglichen. Die durch dieses Abwechseln des Tenors und Altes entstehende, fortlaufende Melodie hat freilich ein ganz anderes Aussehen, als die ursprüngliche, die sie in sich schließt.

In der dreistimmigen Bearbeitung desselben Liedes tritt noch der Diskant hinzu, so daß hier also vier Stimmen thätig sind, der Alt allerdings nur hie und da stellvertretend für den Tenor. Bei allen den Liedern, in denen der Tenor nicht so oft pausiert, und das sind weitaus die meisten, fehlt der Alt vollständig. Der Dis-

[1] Ich habe die beiden Stellen vollständig citiert, da sie interessant sind wegen des Unterschiedes, der zwischen alten und neuen Liedern gemacht wird. Danach waren 1536 alte beliebte Lieder: »Mein einiges A.«, »Zucht ehr und lob«, »Trostlicher lieb«, »Ach lieb mit leid«, sämmtlich von Paul Hoffheymer; »O weiblich Art« von Heinrich Isaac; »wol kumpt der May« von Wolff Grefinger. »Ach hilff mich leid«, dessen Tenor ich in Arnt von Aichs Liederbuch 1518 ohne Nennung des Komponisten gefunden habe; schliesslich »Ich stund an einem Morgen« und der berühmte »Tannernack« *(To Andernacken up dem Rhin)*, für welche beiden ich das Original nicht habe finden können; die gleichen Lieder von Ludwig Senfl bei Ott, Liederbuch 1534 und 1544, stimmen nicht überein mit ihnen.

Zu den »newen« Liedern gehören: »Wan ich lang klag«, »Kunt ich schön reines werdes weyb«, »In dieser welt hab ich kein gelt«, »On tugent freyd die leng nit wert«, »Wer wenig behelt«, »Sie ist mein glück«, »Lieb ist subtil«, »Diss fassnacht solt ich«, »Mir würt intrew getheylet mit«, deren Komponisten in meinem Anhang verzeichnet sind.

kant aber steht im Vordergrunde als diejenige Stimme, die auf den Sangsaiten gespielt wird; der Tenor dagegen, der als Träger der Melodie eigentlich die Hauptsache ist, tritt hinter ihn zurück. Wie ein völlig anderes Stück nimmt sich ein Lied in dreistimmiger Bearbeitung verglichen mit demselben in zweistimmiger Bearbeitung aus, und es bedarf erst schärferer Aufmerksamkeit, die gemeinsame Abstammung zu erkennen.

Gleich die frühesten deutschen dreistimmigen Bearbeitungen, die bis jetzt bekannt sind, enthalten in Arnold Schlicks »Tabulatur etlicher Lobgesang und Liedlein«, beweisen, daß der Diskant in ihnen zur Hauptsache geworden ist; denn er wird gesungen, Tenor und Baß werden dazu »gezwickt«. Dies Faktum ist auch deßhalb interessant, weil man daraus lernt, daß schon neunzig Jahre vor dem Auftreten des monodischen Gesanges dasselbe Princip waltete, nämlich von einer Komposition für mehrere Singstimmen einfach die oberste allein singen zu lassen, während die unteren auf einem Instrument als Begleitung dazu gespielt wurden.

Einen weiteren Beweis für die Ansicht, daß es bei dreistimmigen Lautenbearbeitungen von Liedern Princip war, den Alt fortzulassen und die übrigen drei Stimmen getreu zu übertragen, liefert die Lautentransscription von Franciscus Bossinensis der Frottole »*Afflitti spirti miei siate contenti*« von Bartolomeo Tromboncino, die Ambros im zweiten Bande seiner Musikgeschichte[1] abdruckt. Ambros hat nicht genau hingesehen, wenn er in Bd. III. S. 440 von dieser behauptet im Gegensatz zu den Arrangements von Schlick, es würden drei Stimmen »gezwickt« und eine gesungen. Nein, man vergleiche und man wird finden, daß auch in ihr nur Tenor und Baß »gezwickt« werden und der Alt nicht vorhanden ist.[2] Wenn diese italienische Bearbeitung, die noch drei Jahre vor der ältesten deutschen veröffentlicht wurde, dieselbe Behandlungsart des Liedes aufweist, ist wohl der Schluß gestattet, daß ein festes Princip der Übertragung allgemein bestand; zumal da auch alle mir zu Gesicht gekommenen dreistimmigen Lautenlieder bei Gerle, Newsidler und in dem Münchener Manuscript Nr. 1512 dasselbe Gesicht zeigen. Am besten wird wiederum ein Beispiel darthun, wie transscribiert wurde. Der Einfachheit halber bleiben wir bei dem Liede »ich klag den Tag und

[1] Ambros, Musikgeschichte Bd. II. S. 492—495.

[2] Zum Überfluss besagt auch schon der Titel des Werkes, aus dem er die Bearbeitung entnommen hat, dass der Alt nicht mit übertragen ist. Er lautet, wie ihn Ambros selbst citiert: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato* per cantar e sonar col lauto. Libro primo. Fransisci Bossinensis opus. Petrucci 1509.

alle Stund« von Thomas Stoltzer, dessen Original bereits oben bekannt gemacht ist. Dreistimmige Bearbeitungen enthalten Gerle, Hans Newsidler und das Münchener Manuscript Nr. 1512, von denen die beiden letzteren mitgeteilt sein mögen (s. Musikbeilage Nr. 1). Da sie etwas koloriert sind, lassen sich an sie gleich die Bemerkungen über die Coloraturen anknüpfen.

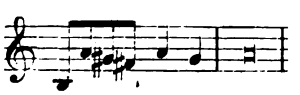
Beide Transscriptionen stehen einen Ton höher, als im Original, weil der Ton *F* nicht vorhanden war. Der Ton *G* kam vor, wenn das Instrument »in den Abzug« gesetzt wurde; hierunter verstand man das Herabstimmen der tiefsten Saite, »des großen Bomharts«, um einen Ganzton, so daß die Stimmung nicht *A - d - g - h - ē - ā*, sondern *G - d - g - h - ē - ā* war. Hans Gerle bemerkt hierüber: »Nun folgen zway stückleyn, die geen im abzug, da mustu den obern Bumhart herabziehen, das merck also, wie der klein Bumhart ledig laut, also muß die kleyn sait ledig bei dem grossen Bumhart lauten, das sie in einer höch steen. Darnach zeuch den bumhart ein octaff niderer zu der klayn saytten, so stehet die Lautt in dem abzug, unnd wann du ein stückleyn siehst, das der schlag darinnen steet einmal oder mer, So geet dasselb stückleyn in dem abzug.« Im Abzug steht die Bearbeitung von »ich klag den tag« in der Münchener Handschrift; Hans Newsidler aber vermeidet denselben, obwohl er dieselbe Tonart anwendet, indem er jedesmal *g* statt *G* schreibt. Er hat überhaupt eine Abneigung gegen das Herabstimmen der tiefsten Saite, denn er sagt: »Auch sind etliche stuck darin begriffen, die man wol het mügen im abzug setzen oder machen, hab ich dieselben dermaßen nit gesetzt, der ursach halben, wie mich anlangt, hab jr auch selbs viel gesehen und gehört, die sich vor dem abzug entsetzt, und verdruß daran gehabt. Und an den stucken mit vier stymen der gleichen, und sagen, es komen in etlichen stucken kaum drey oder vier noten, die im abzug gehn, warumb man die lauten von drey oder vier noten wegen zu rütten solt, es sey vil besser, man laß sie bey jrem rechtē volkomen zug. Dañ allen liebhabern diser kunst dienst und guten willen zu erzeigen, sol müglicher fleis an mir nit erwinden.«

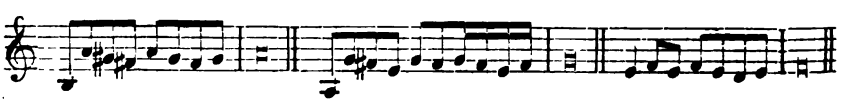
Der in ganzen und halben Noten dahinziehende Diskant des Originals ist in beiden Bearbeitungen des öfteren unterbrochen und umspielt von Verzierungen in Viertel- bezüglich Achtelnoten; aber jeder Ton desselben ist vorhanden. Nur im 19. Takt bei Newsidler fehlt das Viertel $\bar{c}$ und die folgende Minima $\bar{h}$; an derselben Stelle des Münchener Manuscripts fehlt nur das Viertel $\bar{c}$. Der Baß des letzteren stimmt mit dem Gesangsbaß überein, nur statt der

punktierten Minima *d* mit folgender Semiminima *e* steht der Viertelgang *d e fis g*, während sich Newsidler mit Tonwiederholung auf *d* be-

gnügt, statt *d e f g* schreibt er: *d d* etc.; hiervon, sowie von dem schon erwähnten Ersetzen des *G* durch *g* abgesehen ist auch sein Baß getreu übertragen. In der Mittelstimme erkennen wir den Tenor, die eigentliche Melodie. Diese ist also in den Rang einer harmonischen Füllstimme herabgedrückt. Schwerlich wird man sie beim Spielen deutlich herausgehört haben: freilich sind alle Töne des Originals vorhanden, aber statt der Semibreven und Minimen erscheinen Minimen, Semiminimen, ja Fusen. Und wenn man auch annimmt, daß die Töne länger fortklangen, als das Mensurzeichen angiebt, so konnten sie doch schwerlich die Dauer und Deutlichkeit der gleichen Töne des gesungenen Liedes erreichen; zumal wenn man bedenkt, daß die Finger nicht so lange auf einem Bund liegen bleiben konnten, da die Saite für andere folgende Töne in Anspruch genommen wurde oder die Finger auch noch die Verzierungen ausführen mußten. Je weniger solche vorhanden waren, desto deutlicher konnten die einzelnen Stimmen wiedergegeben werden; je mehr, desto verwischter wurde die Stimmführung.

In den besprochenen Beispielen sind die Coloraturen mit Maaß verwandt; anders ist es in den dreistimmigen Bearbeitungen Hans Newsidlers im zweiten Teile seines Lautenbuches. Hier wimmelt es von »Leufflein«. Die Verzierungen bestehen in Fiorituren, unsern Doppelschlägen ähnlich, die in verschiedener Schnelligkeit, in Vierteln, Achteln, Sechszehnteln, sogar Zweiunddreißigsteln ausgeführt werden, in schnellen Tonleiterläufen durch eine oder mehrere Octaven; auch Ansätze zum Triller finden sich. Auf den guten Taktteilen erscheint gewöhnlich ein Ton des Diskants mit seinem zugehörigen Akkord darunter, zwischen ihnen jagen die Passagen einher, die sich entweder im oberen Bereich der Laute oder im unteren bewegen, oft aber auch vom Baß bis in die höchsten Lagen hinaufstürmen. Mit Vorliebe wurden die Cadenzen koloriert. Die beliebteste Form war

diese:  doch finden sich auch andere wie:



Im allgemeinen war die Stelle, an der eine Verzierung einzutreten hatte, nicht fest bestimmt. Aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, daß es dem Belieben des Bearbeiters überlassen war, wo er seine »Leufflein und lieblichen Colleraturen« anbringen wollte. Am meisten schmückte Hans Newsidler seine Übertragungen mit ihnen. In seinem zweiten Teile findet sich unter andern auch das Lied »To Andernacken up dem Rhin« in zwiefacher Bearbeitung, die eine trägt den Zusatz: Jacob Obrecht, die andere: Alexander Agricola. Beide Komponisten haben also das Lied, dessen Melodie schon lange sehr bekannt und beliebt war, mehrstimmig gesetzt, und der Lautenist hat beide Sätze für sein Instrument zurecht gemacht. Von den zugrundeliegenden Liedern und ihrer Melodie ist aber nicht mehr viel zu erkennen; es scheinen schon mehr freie Fantasieen über dieselben zu sein; schon ihre ungeheure Ausdehnung weist darauf hin. Mit Coloraturen und Läufen sind beide wahrhaft überladen.

Auch der Sohn des vorigen Melchior Newsidler kolorierte gern. Maßvoller sind: Sebastian Ochsenkhun, Jobin und Wolff Heckel in seinen Bearbeitungen für eine und zwei Lauten. Alle vier haben vier- und mehrstimmige Bearbeitungen. In ihnen trat also noch der Alt des Originals hinzu, und falls das Lied mehrstimmig war die Quinta vox und der Vagans. Bei starker Kolorierung war von diesen Mittelstimmen nicht viel zu sehen, ohne dieselbe jedoch traten die einzelnen Akkorde des Originals ziemlich getreu hervor, wie ein einfaches Beispiel aus Ochsenkhuns Tabulatur beweist (s. Musikbeilage Nr. 2.).

Nach dem Gesagten ist über die Art der Transscription Ochsenkhuns nicht mehr viel hinzuzufügen. Im 5. und 12. Takt sind die Kadenzen in die bei den Lautenkadenzen beliebte Form geändert. Alle Stimmen sind, sozusagen, fast wörtlich übertragen. Nur vom Alt fehlen im 5. Takt das $\bar{g}$ auf der zweiten Minima, im 9. Takt die vierte Minima $\bar{g}$, im 11. Takt die dritte Minima $\bar{e}$, für die allerdings ein im Original nicht vorhandenes $\bar{h}$ als Füllton eintritt.

Der springende Punkt, der bei allen drei- und mehrstimmigen Bearbeitungen immer wieder hervortritt, ist eben: die Natur des Instrumentes widerstrebte der Polyphonie und drängte auf akkordische Behandlung hin; was man greifen konnte von den Stimmen, spielte man, das andere ließ man fort und suchte dafür einen Ersatz in Verzierungen geringerer oder größererer Ausdehnung. Demgemäß gestaltete sich die Bearbeitung: die Zusammenklänge, wie sie die kontrapunktische Führung der einzelnen Stimmen ergab, wurden möglichst getreu übertragen; der Diskant, auf den höheren, äußeren Saiten gespielt, mußte ein Übergewicht gewinnen über den Tenor,

der die eigentliche Melodie enthielt,[1] aber auf den mittleren Saiten gespielt wurde. Nächstdem erfuhr der Baß Berücksichtigung; Diskant und Baß geben gewissermaßen den Umriß des Tonstückes. Sodann kommt bei der Übertragung der Tenor an die Reihe; man erinnerte sich augenscheinlich noch daran, daß er ursprünglich das Fundament war, auf dem das mehrstimmige Gebäude aufgeführt worden war. War die Bearbeitung vierstimmig, so wurde auch noch der Alt übertragen, der bei den dreistimmigen Transscriptionen nur vorübergehend als Vertreter des pausierenden Tenors auftaucht, soweit für ihn gewissermaaßen noch Platz ist. Erst wenn er geborgen ist, finden bei mehrstimmigen Arrangements, Quinta vox, Vagans etc. ein Unterkommen. Es wird also förmlich ein Rangunterschied zwischen den einzelnen Stimmen gemacht. Dieses vorübergehende Auftauchen und Verschwinden der Mittelstimmen gab den Liedern in den Lautenbearbeitungen das Aussehn von Melodieen mit akkordischer Begleitung, wenngleich ja das kontrapunktische Gewebe hier und da noch durchblickte, bald deutlicher, bald unklarer. Je vielstimmiger die Übertragungen waren, desto mehr kamen die Mittelstimmen zu kurz; ja oft wurde dann ihre Lage nicht mehr dem Original getreu wiedergegeben, sondern Versetzungen in die höhere bezüglich niedere Oktave, auch Verdoppelungen einzelner Intervalle zum Ersatz für andere ausfallende fanden statt.

Innerhalb dieser, teilweise allerdings sehr weitgezogenen, Grenzen sind die Bearbeitungen ganz getreu: d. h. wo im Original alle Stimmen in Breven ausruhen, oder auch pausieren, thun sie dies auch in der Lautenübertragung; teilt man das Original in Takte, oder besser gesagt Abschnitte nach Art unserer Takte, so stimmt ihre Zahl — von verschwindenden Ausnahmen abgesehen — genau mit der Anzahl der Takte in der Lautenbearbeitung überein. Auch die Tonarten — wir befinden uns bekanntlich noch im Zeitalter der Oktavengattungen — werden streng gewahrt; nur die Tonhöhe wird oft geändert zu Gunsten einer bequemeren Spielart auf dem Instrument.

Nach diesem Schema wurden auch die Liederbearbeitungen für zwei Lauten angefertigt. Jacob Wecker scheint der erste gewesen zu sein, der solche in Deutschland drucken ließ. Vier Jahre später, im Jahre 1556, gab Wolff Heckel in Straßburg eine Sammlung von Stücken für zwei Lauten heraus, die 10 deutsche Lieder enthält. Unter ihnen findet sich auch das uns bereits bekannte »ich klag den Tag«, das als charakteristisches Beispiel diese Art der Bearbeitung ver-

[1] Nur ausnahmsweise lag die Hauptmelodie im Diskant, z. B. in dem bekannten Liede »Ach Elslein, liebstes Elslein mein« von Ludwig Senfl, s. meinen Anhang.

anschaulichen soll (s. Musikbeilage Nr. 3). Man sollte meinen, daß auf zwei Lauten alle Stimmen des Originals bequem verteilt werden konnten, indem die eine z. B. Diskant und Tenor, die andere Alt und Baß wiedergaben. Dem ist aber nicht so, sondern auch hier waltet das Princip, die äußeren Stimmen zu bevorzugen, die mittleren mit Unterbrechung in akkordischer Form wiederzugeben und über das Ganze reichlich Coloratur auszugießen. Häufig finden Verdopplungen statt, manchmal spielen beide Lauten dasselbe.

Dieser Bearbeitung, wie der in Musikbeilage Nr. 1 aus dem Münchener Manuscript No. 1512 mitgeteilten, ist noch eine Cadenz in Achtelläufen von drei Takten angehängt, um den Schluß wirkungsvoller zu gestalten. Schön kann man sie nicht nennen; sie ist nicht organisch mit dem Ganzen verknüpft. Jedoch derartige Schlußformeln waren sehr beliebt und sind namentlich in stark kolorierten Stücken häufig anzutreffen. In dem Lauf bei Heckel und im vierten Takt seiner Bearbeitung berührt die auffallende Verwendung chromatischer Töne eigentümlich, $\overline{cis}$ und $\bar{c}$ unmittelbar nach einander; jedoch darf man sie nicht nach dem modernen harmonischen Gefühl beurteilen, sondern unter dem Gesichtspunkt melodischer Stimmführung. Hart klingt auch der Achtellauf in Quarten, den beide Lauten zusammen in der ersten Hälfte des 7. Taktes vollführen; dergleichen war aber in jener Zeit nichts besonderes; auch in Gesangskompositionen gab es Quartenfolgen.

Überhaupt wirken die Lautenbearbeitungen der Lieder, die wir hier einer Betrachtung unterzogen haben, auf ein modernes Ohr befremdend. Da der Fluß der Stimmführung oft unterbrochen wurde, aber wenn ein Akkord angeschlagen wurde, immer derjenige genommen wurde, der im Original an der betreffenden Stelle stand, auch wenn andere dazwischen ausgefallen waren, machen diese Transscriptionen oft den Eindruck des Zerrissenen und Unvermittelten.

Von Verwandschaft gewisser Akkorde wußte man ja damals noch nichts, oder wenn man doch ein unbewußtes Gefühl dafür hatte, wie mir die gleichzeitigen Tanzlieder anzudeuten scheinen, so fand sie keine Berücksichtigung in Liedern, bei denen die Akkorde durch zufällige Zusammenklänge selbständig geführter Melodieen entstanden.

2. Die Bearbeitungen der Lieder des unter italienischem Einfluß stehenden Übergangstiles und der Tanzlieder.

Mußten sich die Lieder des älteren kontrapunktischen Stiles bei Übertragung für Laute mannigfaltigen Änderungen unterwerfen, konnten sie in ihrer Eigenart nur unvollkommen wiedergegeben werden, weil ihrem Charakter das Wesen des Instrumentes

widerstrebte, so war dies nicht der Fall bei den Liedern in italienischer Villanellenform, die Jacob Regnart in Deutschland einführte. Es ist daher nicht zu verwundern, daß bald nach ihrem Auftauchen die Lautenmusik sich ihrer bemächtigte und die ältere Gattung des deutschen Liedes bei Seite liegen ließ. Bis in's 17. Jahrhundert hinein behaupteten Regnarts Lieder ihren Platz, auch noch, nachdem ein Haßler seine meisterlichen Gesänge hatte ertönen lassen. Die Tabulaturen Krengels und des Waisselius, die Handschriften Hainhofers, des Fabricius und des Naukleros enthalten zahlreiche Bearbeitungen derselben. Der Umstand, daß in ihnen die Melodie in der Oberstimme lag und nur von zwei unteren akkordisch in völlig kunstloser Harmonie begleitet wurde, gestattete eine Übertragung Note für Note. Ferner da das Tempo, in dem sie gesungen wurden, belebter war, sich hauptsächlich in Vierteln und Achteln bewegte, so brauchte in der Regel auch kein Ersatz für zu schnell verklingende Töne einzutreten. Daher verschwanden mit einem Schlage die vorher bis zur Überladung angewandten »Leufflein und Colleraturen« so gut wie gänzlich. Verzierungen kleinerer Art, in bescheidenem Umfange gebraucht, blieben indessen bestehen, da sie eigentlich für instrumentalen Stil unentbehrlich sind. Je nach dem Geschmack der verschiedenen Bearbeiter schließen sich die Transscriptionen eng an das Original an oder variieren dasselbe; immer aber tritt die Vorlage in ihnen deutlicher hervor, als in den kolorierten Bearbeitungen des älteren Liedes. Der Grund hierfür lag eben in dem einfachen harmonischen Satzbau, der mit seinem überwiegenden Durcharakter und seinem mehr oder minder unbewußten Gefühl für die Wechselbeziehung der Tonika und Dominante, der Vorbote einer neuen Zeit war.

Viele Bearbeitungen des Waisselius sind nichts weiter als notengetreue Übertragungen. Krengel liebt es hier und da, besonders an den Schlüssen der einzelnen Teile, kleine Verzierungen und Schleifen anzubringen, die aber den Fortgang und Zusammenhang des Ganzen nicht im mindesten stören. Hainhofer ist an vollere Griffe gewöhnt, er setzt manchmal zu den drei Stimmen noch eine vierte hinzu, die aber nichts weiter ist, als eine Oktavenverdopplung des Basses oder eines Quint- oder Terzintervalles der andern Stimmen. Fabricius giebt häufig dasselbe Lied in zwei, drei, ja vier Bearbeitungen, unter der Bezeichnung *»alio modo«*. Zuweilen unterscheiden sich zwei derartige Stücke fast nur durch die Wahl einer andern Tonart, wie dies auch bei Krengel der Fall ist, der seine sämmtlichen Lautenstücke in zwei verschiedenen Tonarten (einzelne sogar in vier) auf einander gegenüberstehenden Seiten abdrucken läßt. Oft aber bilden die folgenden eine Art Variation des ersten: Die in Vierteln dahinziehende

Melodie wird von kleinen Achtelfiguren umspielt, gelegentlich auch die zweite oder die tiefste Stimme; während der Baß als Fundament in der Regel unangetastet bleibt in seinen Intervallverhältnissen zur Melodie, ändert die Mittelstimme des öfteren ihre Lage; war sie im Original untere Sexte des Melodie- und obere Quinte des Baßtones, wird sie Unterterz des ersteren und Oktave des letzteren. Ähnliches fanden wir, wie man sich erinnern wird, auch bei den vier- und mehrstimmigen Bearbeitungen der älteren Lieder. Der Unterschied ist nur, daß eine solche Lagenveränderung bei diesen den Charakter des Originals verwischte, während die mehr harmonische Konstruktion der neueren derartige kleine Verschiebungen verträgt, ohne daß sie ihre Physiognomie einbüßen. Ein Beispiel mag genügen, um das bisher Gesagte durch den Augenschein zu verdeutlichen (s. Musikbeilage Nr. 4).

Da das Lied bei Regnart in den sogenannten Chiavette steht, muß es etwa eine kleine Terz tiefer, also in *D* gesungen werden. In *D* stehen auch zwei der mitgeteilten Bearbeitungen; bei der mittleren ist die Tonart eine Quarte höher gelegt, sonst unterscheidet auch sie sich nicht wesentlich von dem Original. Wie man sieht, ist von einer eigentlichen Variation bei diesem Beispiel nicht die Rede, es finden sich nur kleine Varianten, über die nach dem vorausgeschickten nichts mehr zu sagen ist.

Regnarts Beispiel wurde von Leonhard Lechner und Gregor Lange nachgeahmt; auch ihre Lieder fanden den Weg in die Lautenbücher. Ihre Behandlung in denselben war natürlich dieselbe. Lechnersche Lieder finden sich in dem Florilegium von Denß. Außer der Lautenbearbeitung ist hier auch noch Gesang gegeben. Gewöhnlich steht nur der Diskant und der Baß neben der Lautenstimme. Vermutlich wurden also nur sie gesungen, das Dazwischenliegende aber von der Laute übernommen; da diese aber außerdem Melodie und Baß mitspielte, war das Lied auch ohne Gesang verständlich.[1]

Nur zwei von diesen Liedern sind noch dreistimmig, andere vier- und fünfstimmig. Auch die fünfstimmigen Bearbeitungen Lechners von den beliebten Regnartschen Villanellen wurden für Laute übertragen, wie die *Flores Musicae* des Rudenius beweisen. Überhaupt wie die Lieder durch die Mischung des kontrapunktischen und des neueren Stiles wieder mehr an Polyphonie und Tiefe gewannen,

[1] Eigenthümlich ist die Art, wie das Florilegium gedruckt ist: links steht die Lautenmusik, rechts die Singstimmen, aber verkehrt, so dass das Buch auf den Tisch gelegt werden mußte, damit Sänger und Spieler einander gegenübersitzend zusammen musicieren konnten.

befleißigte man sich auch auf der Laute wieder vollerer, schwierigerer Wiedergabe von Gesangskompositionen.

Sieht man z. B. die Übertragungen des Rudenius an, so muß man schließen, daß die Lautentechnik damals auf sehr hoher Stufe stand. Es sind nur vier- und mehrstimmige Kompositionen, aber alle sind im großen und ganzen getreu wiedergegeben; ein voller Akkord reiht sich an den andern, sogar die Achtelbewegung entsagt der Doppelgriffigkeit nicht. Was die Kräfte des Instruments überstieg, fiel natürlich fort oder wurde anders arrangiert. Hierbei gelten dieselben Gesetze, die im vorigen Abschnitte entwickelt sind, sie brauchen daher hier nicht wiederholt zu werden. Sechszehntelpassagen lassen sich als Ersatz für fortgefallenes auch hier und da blicken, überwuchern aber nicht die Konturen des Bildes, sie geben ihm nur Farbe.

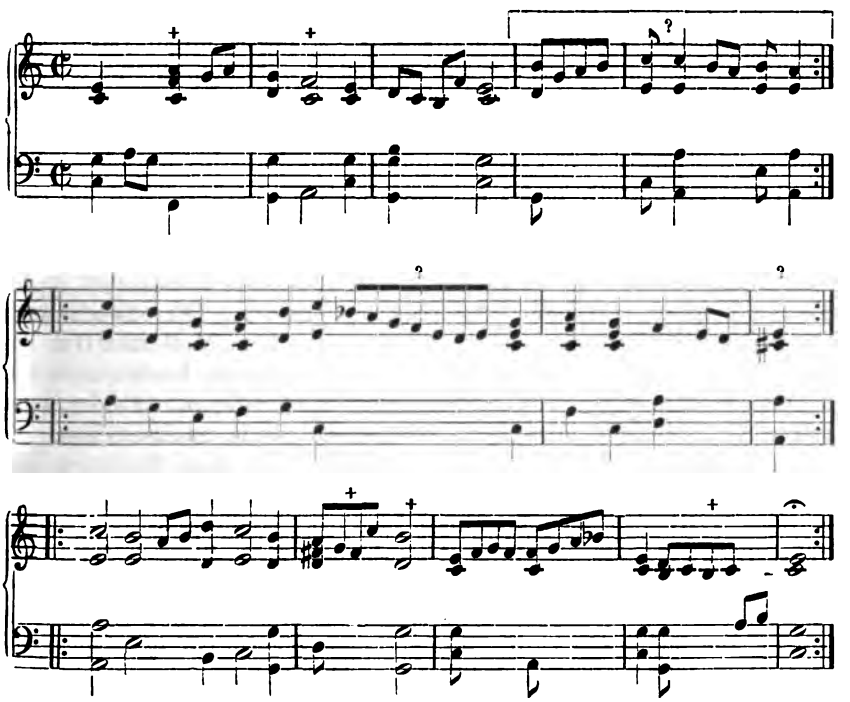
Erstaunlich ist es zu nennen, daß Kompositionen wie »ach Fräulein zart« oder »ein alter Greiß« aus dem Lustgarten von Johann Leo Haßler in der Testudo Gallo-Germanica des Georg Fuhrmann sozusagen wörtlich übertragen sind. Natürlich steht statt einer Halben des Originals oft nur ein Viertel — ein Liegenlassen und Aneinanderbinden der Töne ließ doch dieses Zupfinstrument nicht zu — aber jeder Ton desselben ist vorhanden, die Stimmführung läßt sich genau verfolgen; das Nacheinandereinsetzen der Stimmen, das Ablösen einzelner Stimmgruppen (z. B. das Wiederholen der von den Oberstimmen gesungenen Phrase durch die Unterstimmen in dem Liede »ach Fräulein zart«) u. a. fehlt nicht. In derselben Weise wurden auch die Lieder Valentin Haußmanns u. a. übertragen. Vollgriffige Akkorde waren in jener Zeit beliebter als ausgedehnte Lauftechnik, die früher die Hauptrolle gespielt hatten. Daher wurden manchmal Verdoppelungen vorgenommen und die Mittelstimmen aus ihrer Lage gebracht, wenn das Instrument eine bequemere erheischte, wie wir dasselbe ja schon bei den Bearbeitungen der dreistimmigen Villanellen erwähnten.

Das Princip ist eben immer dasselbe. Eine Bearbeitung unterscheidet sich von der andern nur durch kleine Abweichungen technischer Art, die dem Geschmack des jeweiligen Autors entspricht.

Um doch auch von dem größten Komponisten jener Epoche ein Lied in Lautenbearbeitung zu geben, will ich eines hersetzen, das durch seine Übernahme in die Kirchenmusik noch heute als einer der schönsten protestantischen Choräle[1] lebt: »Mein Gemüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart« aus dem Lustgarten Haßlers.

[1] Bekanntlich: »Herzlich thut mich verlangen.«

Da das Original[1] allgemein zugänglich ist, stehe hier nur die Bearbeitung. Aus der Handschrift M. 297. K. Bibl. Dresden.



Die Handschrift ist was die Mensur anbetrifft sehr schlecht und flüchtig geschrieben; einige Verbesserungen, die ich vorgenommen habe, sind durch Kreuze bezeichnet; andere auffallende Stellen sind durch Fragezeichen gekennzeichnet. So zählt z. B. der erste Teil statt sechs nur $4^1/_2$ Takte, obwohl alle Töne der Melodie vorhanden sind. Im großen und ganzen sind Melodie und Harmonie in ihrer Reinheit gewahrt; kleine Verzierungen sind in der bekannten Weise angebracht.

Hainhofers Handschrift enthält eine Anzahl Haßlerscher Lieder aus den neuen deutschen Gesängen zu 4, 5 und 6 Stimmen von 1596. Darunter befindet sich auch: »Feinslieb du hast mich gefangen«, und

[1] Ausser in der Neu-Ausgabe des Lustgartens, von Dr. Zelle. Publicat. d. G. f. M. Bd. 15, steht das Lied auch in: Commer: Geistliche und weltliche Lieder zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen aus dem XVI.—XVII. Jahrh. Berlin. Trautwein.

zwar auffallender Weise mit der Bezeichnung »deutscher Dantz«. Nachdem zuerst das Original getreu im zweiteiligen Takt übertragen ist, folgt dasselbe noch einmal als »Nachtanz« im dreiteiligen Takt. Man kann daraus schließen, daß das Lied sehr populär geworden war. Deutsche Tanzlieder besitzen wir auch schon in Lautenbearbeitungen aus der Zeit vor Eindringen des italienischen Liedes in Deutschland. Wolff Heckel und Melchior Newsidler weisen eine ganze Reihe auf. In ihnen lag die Melodie ebenfalls in der Oberstimme und wurde von den unteren ganz kunstlos begleitet. Was die Tonarten betrifft, so ist ein entschiedenes Vorherrschen des ionischen, das unserm Dur entspricht, zu bemerken, sowie ein häufiges Gebrauchen des Dominantdreiklanges, der in unabweisbare Beziehung zum Tonikadreiklang tritt. So schließt oft ein Theil, der in der Tonika beginnt, auf dem Dreiklang der Quinte. Oft entsteht auch eine seltsame Mischung von (modern gesprochen) Moll und Dur, die ganz eigentümlich anmutet. Bearbeitet wurden die Lieder nach dem bekannten Princip; es ist nichts neues hinzuzufügen. Leider ist es mir nicht gelungen für die Tanzlieder Originale nachzuweisen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß wie ursprünglich ohne Rücksicht auf den Tanz erfundene Lieder zu Tänzen und Tanzliedern umgearbeitet wurden (z. B. das oben erwähnte Lied von Haßler), so auch umgekehrt Instrumentaltänze durch Unterlegung eines Textes, der bereits bekannt war oder auch, wie Hainhofer einige Beispiele aufweist, zu bestimmtem Zweck neu gedichtet wurde. Diese Tänze waren nicht immer deutscher Herkunft, auch Gäste aus Italien wurden aufgenommen. Gleich der erste Tanz bei Hainhofer ist ein solcher italienischer Fremdling. Sein Charakter ist unzweifelhaft rein instrumental und der Text »ich gieng bei eitler Nacht« erst von Hainhofer oder einem andern untergelegt. Er trägt auch die Überschrift: »il ballo, che si chiama la Spagnoletta«. Es ist ein reizvolles Stück im Dreivierteltakt in ausgesprochen moderner Tonart, in der Art den Stücken ähnlich, die man heute mit »Siciliano« bezeichnet (der Name Spagnoletta weist allerdings nach Spanien). Von den drei Bearbeitungen für Laute, die Hainhofer bietet, ist die erste die beste. Sie steht in *g*-moll. Wie einen modernen Satz kann man sie in Perioden von 8, wenn man will 4 Takten teilen. Die ersten 8 Takte werden eine Oktave tiefer wiederholt und schließen in *B*-dur, dann folgen 8 Takte, die nach *g*-moll zurückleiten. Die neue Periode setzt wieder in *B* ein, gelangt nach 4 Takten zur Dominante *F* und führt von ihr nach *g*-moll zurück. Dann wechseln zweimal 4 Takte *F*-dur mit 4 Takten *g*-moll, und das symmetrisch gebaute Stück von 48 Takten ist zu Ende.

Auch die Handschrift der k. Hochschule für Musik in Berlin weist eine Liederbearbeitung auf, die den Zusatz hat: »*Galliarda Diomedis*«. Diomedes war ein berühmter italienischer Lautenspieler. Seine Galliarda ist ein von vornherein für Laute komponiertes Stück, das erst in Deutschland mit einem Text versehen wurde, also keine Bearbeitung eines Liedes.

3.

Zusammenfassung der Ergebnisse. Die Tonarten. Die Stimmung. Ergänzende Bemerkungen zur Lauten-Notation und -Technik.

In Kürze noch einmal zusammengefaßt, sind die Ergebnisse der Untersuchung folgende: Die zweistimmigen Bearbeitungen der Lieder bestehen durchweg aus einfacher Übertragung des Tenors und des Basses aus dem Original auf die Laute; sie kommen nur bei den Liedern des älteren kontrapunktischen Stiles vor. Bei den dreistimmigen Bearbeitungen derselben werden Diskant, Tenor und Baß übertragen, der Alt nicht, es sei denn, daß er für den pausierenden Tenor eintritt; und zwar erhält der Diskant, der ursprüngliche Kontrapunkt, ein Übergewicht über den Tenor, die eigentliche Melodie. Die mehrstimmigen Bearbeitungen berücksichtigen Alt, Quinta vox, Vagans erst, wenn Diskant, Tenor und Baß ihre Stelle gefunden haben. Das schnelle Verklingen der Töne wird Anlaß einmal zur Tonwiederholung, zweitens zur Entstehung der Koloraturen. Letztere erlangen ein solches Übergewicht, daß die Stimmführung verwischt wird. Durch das Auftauchen und Verschwinden der Mittelstimmen, sowie durch das Verändern ihrer Lage erhalten die Bearbeitungen ein akkordhaftes Aussehn. Durch das Bestreben, die Oberstimme zur Hauptsache zu machen, und das Hindrängen zu melodisch-akkordischer Gestaltung der ursprünglich kontrapunktischen Kompositionen hilft die Lautenmusik an ihrem Teile mit, einen Umschwung in der musikalischen Anschauung der Zeit herbeizuführen. Die nach Deutschland gebrachte italienische Liedform und die mehr und mehr Einfluß gewinnenden deutschen Tanzlieder begegnen sich mit ihr in gleicher Absicht. Daher werden sie gern von ihr aufgenommen und eifrig gepflegt. Sie verdrängen auch in der Lautenmusik den älteren Stil. Sie werden möglichst genau übertragen; nur unwesentliches, was nicht spielbar ist, bleibt fort. Die Vorliebe für volle Akkorde beseitigt die Übertreibungen der Koloratur älterer Art. Kleinere

Verzierungen, die den harmonischen Gang des Ganzen nicht stören, bleiben bestehen und sind der Ausgangspunkt für eine sich im 17. Jahrhundert bildende Art von Variationsform; jedoch ist diese vorläufig noch nicht allgemein üblich. Es hat sich also allerdings ein feststehender und allgemein gebräuchlicher Stil der Bearbeitung gebildet; aber zur Entstehung eines eigenen Kompositionsstiles ist es durch den Einfluß des deutschen weltlichen Liedes auf die Lautenmusik nicht gekommen. Immer bleibt das deutsche Lied in ihr in seiner ursprünglichen Gestalt, denn die Änderungen werden einzig durch die Technik des Instrumentes bedingt, es bleibt eine Bearbeitung niederer Art, und führt nicht zu einer Verarbeitung im höheren Sinne, aus der neue Formen entstehen. Ein reiner Instrumentalkompositionsstil scheint vielmehr aus den Tänzen sich entwickelt zu haben.

Es dürfte noch von Interesse sein, einen Blick auf die Tonarten, in Bezug auf die alten Lieder besser gesagt Tonhöhen, zu werfen, in welchen die Lautenbearbeitungen der Lieder stehen. Die Notationszeichen der Lautenmusik bezeichnen ja allerdings nur die Griffe auf dem Instrument, die je nach der Stimmung der leeren Saiten höhere oder tiefere Töne hervorbrachten. Da aber die Stimmungen feststehende waren, für die deutsche Notation $A - d - g - h - \bar{e} - \bar{a}$, für die italienische und französische $G - c - f - a - \bar{d} - \bar{g}$, so muß man doch annehmen, daß die Männer, welche Gesangskompositionen für Laute übertrugen, sich bewußt waren, in welcher Tonhöhe ihre Bearbeitung erklingen würde, und daß also die Tonhöhe, welche wir erhalten, wenn wir unter Zugrundelegung der festgesetzten Stimmung die Tabulatur in moderne Notenschrift übersetzen, der vom Bearbeiter beabsichtigten gleich ist. Die Spieler freilich, großenteils Dilettanten, werden nicht immer genau gestimmt, sondern die Normalstimmung häufig um einen halben, ja ganzen Ton nach oben oder unten verschoben haben, wodurch dann auch die Tonart des Stückes eine andere wurde. Nun ist es auffallend, daß nicht nur die Tonarten, die sich auf den diatonischen Tönen aufbauen, vorkommen, sondern auch sämmtliche chromatischen. Für die chromatischen Halbtöne gab es nur je ein Zeichen, gleichviel ob sie durch Erhöhung der untern oder durch Erniedrigung der oberen Tonstufe entstanden: man unterschied also auch beim Spiel nicht zwischen *cis* und *des*, *dis* und *es*, *fis* und *ges* etc., ganz so wie auf dem modernen in gleichschwebender Temperatur gestimmten Klavier. Die gleichschwebende Temperatur hatte man aber damals noch nicht, auch nicht auf der Laute. Denn einmal wurden die Intervalle der leeren Saiten: *Quarte - Quarte - große Terz - Quarte - Quarte* rein gestimmt, außerdem

ergab eine an einer Laute der Berliner Instrumentensammlung vorgenommene Messung, daß die ganze ungeteilte Länge der Saite (66 cm) zu der durch den dritten Bund geteilten Länge (55 cm) sich verhielt wie 6 : 5, zu der durch den siebenten Bund geteilten Saite (44 cm) wie 3 : 2, d. h. daß die kleine Terz und die Quinte auf jeder Saite rein waren, folglich auch die Differenz beider Intervalle: die große Terz zwischen dem dritten und siebenten Bund. Die andern Bünde ergaben untereinander unreine Verhältnisse. Folglich war auch die große Terz, welche zwischen der leeren Saite und dem vierten Bunde lag, unrein. Man hatte also reine große Terzen und unreine, reine kleine Terzen und unreine bunt durcheinander. Das ist merkwürdig. Trotzdem wurden die chromatischen Halbtöne nicht nur als Konsonanztöne, sondern auch als Tonika gebraucht, auch die, welche auf den Tasteninstrumenten jener Zeit wegen des sogenannten Orgelwolfs nicht zu benutzen waren.[1]

Immerhin waren die Tonarten wie *des* oder *cis*, *es* oder *dis*, *fis* oder *ges*, *as* oder *gis*, *b* oder *ais*, selten. Am häufigsten waren *a*, *g*, *d*, *e* und *c*. War die Stimmung $A-d-g-h-\bar{e}-\bar{a}$, so war die Tonart *a* sehr bequem zu spielen, da die leeren Saiten den Grundton zweimal, die Quinte einmal enthielten und die übrigen häufig vorkommenden Intervalle auf den ersten Bünden gespielt werden konnten. Dementsprechend war *g* bei der *G*-Stimmung die bequemste Tonart. Jedoch war die Fertigkeit der Spieler so entwickelt, daß auch die hohen Lagen, um einen Ausdruck der modernen Violintechnik zu gebrauchen, nicht selten in Anwendung kamen.

Wichtig sind für uns die Übertragungen der Lieder für Laute ferner dadurch, daß in ihnen die sogenannten Accidentien (Erhöhung des Leitetones etc.) bestimmt durch die Notenschrift ausgedrückt wurden, während sie in der Mensuralnotation nicht bezeichnet wurden. Aus einer Vergleichung einer Liederbearbeitung mit ihrem Original kann man also ersehen, an welcher Stelle erhöht oder erniedrigt wurde. Indessen darf man hieraus nicht mit Sicherheit schließen, daß die Accidentien stets genau so gesungen wurden, wie die Tabulatur der Bearbeitung angiebt. Denn verschiedene Bearbeiter desselben Liedes weichen zuweilen in diesem Punkte von einander ab. Während z. B. bei einer Modulation nach *d* der eine schon am Anfang des vorletzten Taktes *c* in *cis* erhöht, läßt der andere diese Erhöhung erst auf dem letzten Viertel eintreten. Es gab also

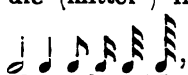
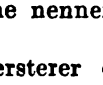
[1] Zur Lösung dieser Schwierigkeit bedarf es eingehender fachmännischer Untersuchungen und Berechnungen, die durch die obige Feststellung der Thatsache vielleicht angeregt werden.

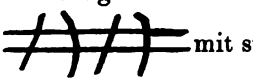
hierüber keine bestimmten Gesetze, sondern die Anwendung der Accidentien blieb dem Geschmack und der Willkür des einzelnen überlassen.

Die meisten Tabulaturbücher des 16. Jahrhunderts enthalten außer den Stücken noch in Vorreden und Regeln umständliche Auseinandersetzungen über den Bau, die Stimmung, die Technik und die Geschichte des Instruments, von denen vieles heute schon wieder an's Licht gezogen ist. Auf das bekannte brauche ich daher nicht einzugehen; jedoch glaube ich einiges hinzufügen zu können, das Anspruch auf Neuheit machen kann.

Am meisten in Gebrauch war die Laute mit 11 Saiten. Davon, daß ihre tiefste in den »Abzug« gesetzt werden konnte, habe ich in Teil II 1. schon gesprochen. Daneben gab es aber schon früh Lauten mit dreizehn Saiten, die zu sieben Chören vereinigt waren. Schon Hans Gerle giebt Anweisung, wie die unterste Saite zu stimmen sei: nämlich eine Quarte tiefer als die tiefste Saite (Großbomhart) der Laute mit elf Saiten; bei der *A*-Stimmung als *E*. Jedoch scheint sich diese Art nicht recht eingebürgert zu haben, denn noch 1574 sagt Melchior Newsidler in seiner »Vorred an den günstigen Leser«: »Wie wol vil Jar her die Lauten mit eilff Seitten breuchlich gewesen, so befind ich doch im grund, nachdem die Musica in kunst und liebligkeit hoch gestigen, das man auff solchen Lauten fast die aller artigsten und lieblichsten Concordantzen oder griffe nit haben kan, derohalben hab ich auff ein weg gedacht, dadurch solcher mangel möchte erstattet werden. Ob nun wol die anzal der Saiten, nach eines jeden gûtduncken mag gemehret werden . . . . . so muß doch, wie in allen dingen, also hie auch, maas gehalten werden, und kann unsere heuttige Musica auff der Lauten noch mit einer Saite sampt ihrer Octafe zu den vorigen eilffen also ergäntzet und perficiert werden, das eine Laute mit 13 Seitten recht bezogen, eines jeden gesangs Clauseln erreichen und vollkömlich geben mag.« Er stimmt die unterste Saite aber nicht eine Quarte unter den Großbomhart, weil es wenig so tiefe Stücke gebe, sondern »nur umb ein Secund, das ist ein Octafe von dem mittleren Bomhârtlein niderer, unnd das auß folgenden ursachen: Dann erstlich find ich, das inn der recht alten und gemeinen Scala, welche aller alten uud newen Componisten einiger grund und Regel ist, nit mehr dann ein Noten unter dem Gamaut, auch fast alle die besten Kunststück nit tiefer componiert seind. Nun ist aber der ober oder große Bomhart auff einer gemeinen Lauten mit eilff Seitten, wann der lähr geschlagen wirt, das rechte natürliche Gamaut. . . . . Sovil dann die Charakter in der Tabulatur belangt, habe ich den obersten oder

alten großen Bomhart mit nachfolgenden Versalbûchstaben beschriben, als nemlich, wann er soll lähr geschlagen werden + unnd dann vom ersten Bund an einen nach dem andern also *A B C D E F G H I K.* Den newen Bomhart mit der gleichen, allein ist dieß der unterscheid, das ob einem jeden Bûchstaben ein strich gefunden wirt, wie folget: $\overline{A}$ $\overline{B}$ $\overline{C}$ $\overline{D}$ $\overline{E}$ $\overline{F}$ $\overline{G}$ $\overline{H}$ $\overline{I}$ $\overline{K}$ unnd wann er soll lähr geschlagen werden mit disem Charakter angedeuttet wirt. . . . . Aus dieser Stelle geht auch hervor, daß die Laute zu Melch. Newsidlers Zeit 10 Bünde hatte, und daß er, obwohl er in deutscher Tabulatur notierte, die Stimmung G-c-f-a-$\overline{d}$-$\overline{g}$ annahm.

Lauten mit Baßchorden, die neben dem Griffbrett herliefen und unter einander den Abstand einer Sekunde hatten, traten in Deutschland erst im 17. Jahrhundert auf. Leopold Georg Fuhrmann notiert diese »*Chori inferiores*« in »tabulatura Germanica« mit 7, 8, 9, 10; in »tabulatura Gallica« mit: a $\bar{a}$ $\bar{\bar{a}}$. Unter letzterer versteht er die Notationsart, die wir die (mittel-) französische nennen, mit folgenden Mensurzeichen:  , unter ersterer dieselbe mit den Mensurzeichen der deutschen Notation:  . Rudenius hat auch ein Zeichen, um Zweiunddreißigstel zu bezeichnen: «*Signum hoc* *post* *plerumque positum eandem temporis quantitatem notat, ar si lineola quinque virgularum apposita sit.*«

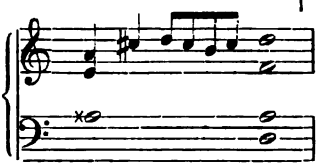
Daß Gerle und Hans Newsidler den Fingersatz der linken Hand durch Punkte . .. . bezeichneten und »ein einiges pünctlein« für die rechte Hand anwandten, ist bekannt. Für das letztere hatte Bernhart Jobin eine noch einfachere Bezeichnung: »Will derhalben nichts anders den Lautenschläger (der vileicht noch etwas ungeübter) nun zum eingang verwarnet haben, dann besondere genawe achtung in dieser Tabulatur auff die schläg und Mensur, die also  mit strichen verzeichnet und angedeitet, zu geben, dieweil es im zu sonderer fürdernuß im schlagen mag gedewen. Dann so der eine strich an vorgesetztem Mensurzeichen gerad und strackh hinabgeht, soll er mit dem Daumen under sich geschlagen werden, wo er aber krumb gestalt were, würd er mit dem zeigfinger uber sich geschlagen . . . .«

In der Regel wurden die Finger der linken Hand gleich aufgehoben, wenn ein neuer Ton eintrat; sollte ein Ton länger fortklingen als das Mensurzeichen angab, so wurde dieß, für Schüler wenigstens, besonders bezeichnet: »Nun hab ich dir«, bemerkt Hans

Newsidler, »die clauseln auch verzaichnet, da mustu alweg den zeigfinger, auff dem kragen uber zwerch stilhalten, in dem bundt, da der buchstab mit dem sternlein * jnen stet, biß die clauseln aus ist, also mustu in den Preambeln und Tentzen auch thun, wenn ein colloratur in einem schlag ist.«

z. B.: *z v 9 v k v 9*
z d
**g g*

d. h. in moderner Notenschrift:



Ein Schlag ist nach Hans Gerle gleich einer Semibrevis. Man übersetzt daher den Buchstaben, bei welchem ein Stern steht, mit einer ganzen Note. Der Umstand, daß ein längeres Aushalten eines Tones besonders angemerkt wurde, beweist, daß diejenigen Unrecht haben welche bei der Übersetzung in unsere Notenschrift den unteren Stimmen eine von der der obern verschiedene Mensur geben, um der sprunghaft unterbrochenen Stimmführung eine fließende Gestalt zu verleihen, so daß die Lautenstücke ein modernen Klavierstücken ähnliches Aussehen erhalten. Derartige Modernisierungen sind unhistorisch und unwissenschaftlich und verdecken das Wesen der Sache. Das *z* im obigen Beispiel darf also nicht durch eine Ganze $\bar{e}$ übersetzt werden, sondern muß als Viertel $\bar{e}$ übertragen werden, wie das $\bar{a}$ der Melodie.

Wenn mit zwei Lauten zusammen musiciert wurde, konnten zwei Arten von Stimmungen angewandt werden: »In diesem Büch«, berichtet Wolff Heckel, »werden zweyerley richtung begriffen. Die ersten viertzehn stuck oder Lieder biß auff das fünfftzehend Lied, sollen mit zweyen Lauten zůsammen geschlagen werden, wölche ein secund vō einander gericht sind, nämlich der Discant soll ein secund höher über den Tenor gericht werden . . . . Dise nachvolgende stuck alle, sollen mit zwo Lauten zůsamen geschlagen werden, wölche ein quart von einander gericht sind, nämlich der Discant soll ein quart über den Tenor gezogen werden.« Also:

1. Diskantlaute: $A - d - g - h - \bar{e} - \bar{a}$
   Tenorlaute: $G - c - f - a - \bar{d} - g.$
2. Diskantlaute: $A - d - g - h - \bar{e} - \bar{a}$
   Tenorlaute: $E - A - d - fis - h - \bar{e}.$

Im 17. Jahrhundert musicierte man auch mit 3 oder 4 Lauten zusammen, wie aus Notizen in der Handschrift des Naukleros hervorgeht; jedoch kann die dort angegebene Stimmung nicht richtig sein, da alsdann die Tenorlaute höher sein würde als Alt- und Diskantlaute. Es muß ein Schreibfehler vorliegen.

Die zahlreichen Regeln und die mannigfachen Transscriptionen, welche die deutschen Tabulaturbücher aus dem 16. Jahrhundert enthalten, veranlassen Ambros[1] zu der Bemerkung, daß die Lautenmusik hauptsächlich Musik von und für Dilettanten war in jener Zeit. Hierin kann man ihm im großen und ganzen beistimmen. Denn in der That war sie Hausmusik der Liebhaber; und die Bearbeiter waren vielfach nicht Musiker von Fach, die auch in anderen Zweigen ihrer Kunst hervorragendes oder tüchtiges geleistet hätten. Hans Gerle und Hans Newsidler z. B. waren ihres Zeichens Instrumentenmacher, Jobin war Notendrucker und Musikalienverleger, Fabricius war Student, Hainhofer war Diplomat. Die meisten Lautenisten bemerken in ihren Vorreden auch ausdrücklich, daß sie sich nicht mit den Meistern der Tonkunst in eine Reihe stellen können, sondern nur »aus sonderlicher Lib zu diser Kunst« sich unterfangen ihren Mitbürgern eine Sammlung beliebter Musikstücke darzubieten. Aber gerade der Umstand, daß ehrsame Bürger sich der Kunst befleißigten, beweist, wie tief die Musik in jener Zeit in die Volksseele eingedrungen war; und die Volkstümlichkeit der Lautenmusik läßt sich vergleichen mit der schönen Blüthe, welche das einfache Lied ein Jahrhundert früher im Schoße des Volkes erlebt hatte. Eine gewisse Nüchternheit und Unbeholfenheit in Handhabung künstlerischer Formen läßt sich nicht läugnen. Aber Ambros und Wasielewski thun Unrecht, wenn sie auf diese Musik mit Geringschätzung herabblicken in dem Gefühle, wie herrlich weit es die Instrumental-Musik unserer Tage gebracht habe. Nicht mit unserm Geschmack sondern aus dem Geiste des 16. Jahrhunderts heraus will sie beurtheilt sein. Ihre Bedeutung an sich und für die Fortentwickelung der Tonkunst glauben wir dargethan zu haben. Welchen Eindruck sie aber auf ihre Zeitgenossen machte, ist ersichtlich aus den zahlreichen prosaischen und poetischen Lobeserhebungen, die sich nicht nur in den gedruckten und handschriftlichen Aufzeichnungen der Tabulaturbücher, sondern auch in den Werken der Schriftsteller und Dichter jener Tage finden. Daß ein Luther die Lautenmusik hochhielt ist bekannt. Im

[1] a. a. O.

17. Jahrhundert schwang sie sich zu einer größeren künstlerischen Höhe auf, und ein Seb. Bach und ein Haydn haben noch im 18. Jahrhundert für das Instrument geschrieben. In Mißachtung ist dasselbe bei der großen Menge wohl namentlich seit Matthesons wegwerfendem Urtheil gekommen, und seine unvollkommene Mechanik und leichte Verstimmbarkeit haben es vor anderen besser organisierten Instrumenten in Vergessenheit gerathen lassen. Aber wie im 16. Jahrhundert das deutsche Lied in der Laute lebendig war, so lebt diese noch im 19. Jahrhundert im deutschen Liede eines Eichendorff u. a.

Alphabetisches Verzeichniss der Liederbearbeitungen

mit Angabe der Komponisten[1] und Nachweis der Originale[2].

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.[3]
1. Ach, ach wie brendt so ungeheuer....	Liederbuch des Fabricius. Bibl. Kopenhagen.		
2. Ach Amor wie ganz widerwerdig.....	desgl.		
3. -	Lautenbuch d. Naukleros. Bibl. Berlin.		
4. -	Mnscr. Dresd. M. 297.		
5. Ach Elschen, liber Bule mein..	Naukleros.		
6. [Ach] Elslein, liebstes Elslein mein.....	Lautenbuch v. Hans Newsidler 1536 I.	Ludwg. Senfl.	Ott's Liederb. 1534 Nr. 37. Melodie im
7. Das Elselein...	Musica Teutsch von Hans Gerle 1532/37 1546.		Cantus bei Ott: 115 guter newer Liedlein 1544. Nr. 15.
8. Ach Fräulein zart...	Testudo Gallo-Germanica* von G. L. Fuhrmann 1615.	Joh. Leo Hassler.	Hassler: Lustgarten neuer teutscher Gesang etc. Partiturausg. v. Fr. Zelle.
9. Ach Gott wem soll ichs klagen...	Hans Newsidler* I.	W. Grefinger.	65 teutscher Lied. gedr. bei Peter Schöffer. Nr. 54.

[1] Bei den Bearbeitungen, die mit einem * bezeichnet sind, steht der Name in der Lautentabulatur, bei allen übrigen habe ich ihn durch Vergleichung festgestellt.

[2] Die Originale sind sämmtlich von mir durch Vergleichung festgestellt.

[3] Wenn sich ein Lied in mehreren Liederbüchern findet, begnüge ich mich mit Angabe eines einzigen.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
10. Ach hertziges Hertz....	Fabricius.		
11. -	Philipp Hainhofers Lautenbücher. Bibl. Wolffenbüttel. 1603.	Leonhard Lechner.	Der erst und ander Theil d. Teutschen Villanellen Leonardi Lechneri. 1590. Nr. 10.
12. -			
13. -			
14. -	Fabricius.		
15. -	Naukleros.		
16. -	desgl.		
17. -	Flores Musicae von Joannes Rudenius. 1600.		
18. Ach hilff mich leid....	Hans Newsidler I.		Tenor im Liederbuch gedr. b. Arnt von Aich. 1518.
19. Ach Jupiter....	Tenorlautenbuch v. Jacob Wecker. 1552. B. Wernigerode.		
20. -	Discant- und Tenor-Lautenbuch v. Wolff Heckel. 1556/62.		
21. Ach lieb mit leyd....	Hans Newsidler I.		
22. -	desgl.		
23. -	desgl. II.	Paul Hoffheymer.	Oeglins Liederbuch 1512. Neue Partiturausgabe v. Rob. Eitner und Jul. Jos. Maier. Nr. 6.[1].
24. -	Tabulaturbuch von Seb. Ochsenkhun 1558.		
25. -	Naukleros.		
26. Ach meidlein rein, ich hab allein mich dir eigen ergeben..	Hans Newsidler I.	Wolff Grefinger.	Aussbund... Teutscher Liedlein von Georg Forster. 1549. I. 62.
27. Ach möcht es doch gesein*...	Tabulatura nova von Gregor Krengel. 1584.	Gregor Lange.	Greg. Lange: Neue teutsche w. Lieder. 1598. Nr. 20 des 1. Theils.
28. - *			
29. - *			
30. - *			
31. Ach schönste Zier, wie hastu....	Rudenius.		
32. Ach unfall wes zeihestu	Hans Newsidler I.		
33. (zeigstu) mich....	desgl. II.		
34. Ach was seindt....	Mnscr. Dresden. M. 297.		
35. Ach werde frucht...	Hans Gerle.	Ludwig Senfl.	Ott's Liederbuch. 1534. Nr. 86.
36. Ach wie bin ich von hertzen betrübt..	Dresd. Mnscr. M. 297.		
37. Ach wie hertzlich und schwer..	Rudenius.		
38. Ach woher kumbt meim Hertzen, jetzundt so seltam...	desgl.		
39.	desgl.		
40. Ade ich muß mich scheiden..	Dresd. Mnscr. M. 297.		
41. -	Fabricius.		
42. -	desgl.		
43. Adonis zart...	Florilegium von* Adrian Denss. 1594.	L. Lechner.	Lechner: Teutsche Vilanellen à 3 v. 1590. Nr. 9.

[1] Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. IX.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
44. Ainsmahlß that ich spazieren..	Hainhofer.		
45. Alde...	Discant-Lautb. von Heckel.		
46. All ding mit radt...	Tabalaturbuch von ArnoltSchlick1512.		
47. Allein hab ich auserwelt...	Fabricius.		
48. Alle Wacker Magdlin...	Fabricius.		
49. Magdtlin....	Fabricius.		
50. An banden hart, das ich nu wart im Venusberg verschlossen....	Mnscr. 5102 d. k. Hochschule Berlin von 1588.		
51. An dich stätiglich dencket mein...	Rudenius.		
52. An die lieb bin ich geraten...	Fabricius.		
53. Auff mein Gesang u. mach dich ring....	Fuhrmann.	Valentin Haussmann.	Neue artige u. liebl. Täntze à 4 v. V. H. 1598/1600.
54. Auserwelte..	Naukleros.	Valentin Haussmann.	Haussmann: Venusgarten. 1602.
55. Beschaffens glück ist unversampt....	Teutsch Lautenbuch v. Melchior Newsidler. 1574.		
56. Betrübe dich nicht so sehr...	Fabricius.		
57. –	desgl.		
58. Bey dir Mein Hertz...	Dresd.Mnscr. M.297.	Valentin Haussmann.	Haussmann: Neue liebl. Melodieen. 1598–1600. Nr. 6.
59. –	Naukleros.		
60. Bey myr mein Hertz...	Fabricius.*		
61. Bist du des Goldschmidts Töchterlein...	Fabricius.		
62. Bitt wollet mir ein Tänzlein klein ..	Hainhofer.		
63. Crefftige Liebe...	Fabricius.		
64. Cupido hat...	Schlick.		Oeglin's Liederbuch 1512. Nr 5.
65. Das du von meinetwegen...	Rudenius.	Regnart-Lechner.	Regn.-Lechner: N. l. Lieder à 5 v. 1579 Nr. 18.
66. Das Herz thut mir aufspringen...	Hainhofer.*	Hassler.	Neue teutsche Gesäng von Hassler. 1596.
67. Das ist die Zeit, die mich erfreut	Krengel (hdstl. zugefügt).		
68. Dat unse Grete...	Dresd. Mnscr. M.297.		
69. Dein freundtlichs gesicht...	Gerle. Musica u. Tab. 1546.	Heinr. Finck.	Liederbuch v. Heinrich Finck. 1536. Nr. 13.[1]
70. Dein trawren macht daß ich kaum...	Rudenius.	Valentin Haussmann.	Val. Haussm. Teutsche weltl. Lied à 5 v. 1597.

[1] Neue Partiturausgabe von R. Eitner. Publicationen Bd. VIII.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
71. Der Ehelich Stand ist billig gnant...	Ochsenkhun.*	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch von 1544. Nr. 9.[1]
72. Der hund mir vor dem liecht umbgat...	H. Newsidler I.		
73. Der Pfaffe mit den Stelzen...	Fabricius.		
74. Der wein der schmackt mir also wol...	Jobin: Das 1. Buch newerlesner Lautenstück 1572.	Orlandus Lassus.*	O. L.: Teutsche Lieder mit 5 St. 1583.
75. Dich als mich selbst...	Gerle 1532/37/46.		Forster's Liederbuch 1549. Nr. 1d. I. Teils.
76. Die allerholdseligst auff erden	Ochsenkhun.*	Gregor Petschin.	
77. Die Fisch' im wasser wonen...	Hainhofer.		
78. Die prünlein die da fließen...	Discantltb. v. Heckel.	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch 1534. Nr. 44.
79. -	Gerle.		
80. -	H. Newsidler I.		
81. -	H. Newsidler II.		
82. -	Münch. Mnscr. Nr. 1512.		
83. -	desgl.		
84. Die schöne Atalante....	Fabricius.*	Leonhard Lechner.	L. Lechner: Teutsch. Villanellen à 3 voc. 1590. Nr. 3.
85. -	desgl.*		
86. Die weyber mit den flöhen...	Ochsenkhun.*	Ludw. Senfl.	
87. [Auff] Diß faßnacht soll ich hoch...	H. Newsidler I.	Thomas Sporer.	65 teutsch. Lieder gedruckt bey Peter Schöffer. Nr. 16.
88. Dort niden an dem Rheyne...	Ochsenkhun.*	Gregor Petschin.	
89. Durch liebeskrafft...	Fabricius.		
90. Eilendt hat sich verkehrt...	Rudenius.		
91. Ein Abt den wöll wir weyhen...	Ochsenkhun.*	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch von 1544. Nr. 23.
92. Ein adeliches Bildelein...	Dresd. Mnscr. M. 297.		
93. Ein alter Greiß...	Fuhrmann.*	Hassler.	Hassler: Lustgarten.
94. Ein freulein lebet uf dieser erdt...	Mnscr. 5102 d. K. Hoch. B.		
95. Ein frölich Wesen...	Heckel D. u. T. Ltb.		
96. Ein liedlein zum Ehren...	Fabricius.		
97. Ein Mägdtlein sagt mir freundlich zu..	Fabricius.		
98. Ein (ge-)trewes Herz in eren	Fabricius.		
99. hab ich mich außerwelt....	desgl.		
100. -	Naukleros.		
101. Eitel gut dunck...	Fabricius.		
102. Elend hat mich umbgeben...	desgl.		
103. Ein meidlein jung am laden stundt...	desgl.*	Meiland.	
104. Entlaubet ist der walde...	Münch. Mnscr. 1512.	Thomas Stoltzer.	Forsters Liederbuch. 1549. I. 61.
105. Entlaubt ist uns der walde...	H. Newsidler I.		

[1] Neue Partiturausgabe von R. Eitner. Publicationen Bd. I. II. III.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
106. Es ist ein Bawr in Brunn gefallen...	Fabricius.		
107. Es solt ein Bauwer sein Haber sehen...	desgl.		
108. Es sout ein meskin holen win...	Gerle, Musica u. Tab. 1546.	Sampson.	Forsters Liederbuch 1549. II. 1.
109. Es taget for dem walde....	Münch. Mnscr. Nr. 266.		
110. Es war ein junger heldt....	Fabricius.		
111. Es wolt ein Fraw zum Weine gehn....	desgl.		
112. Es wolt ein Medlein wasser holen....	Münch. Mnscr. Nr. 1512.		
113. -	desgl.		
114. Es wolt guet reyher fischen...	Hainhofer.		
115. Ey du lieber Bottenbueb.... (Im thon: ein goldtschmidt wolt ein Bader werden).	Hainhofer.		
116. Feinslieb du hast mich gefangen..	Hainhofer.*	Hassler.	Hassler: Neue teutsche Gesäng. 1596
117. Fraw ich bin euch von hertzen hold...	Ochsenkhun.*	L. Senfl.	
118. Freundtlicher gruß mit buß...	H. Newsidler I.		Oeglin's Liederbuch 1512. Nr. 14.
119. Freundtlicher Held ich hat erwelt...	Ochsenkhun.*	L. Senfl.	Ott's Liederbuch 1544. Nr. 46.
120. Frisch auf last uns ein guet glas...	Hainhofer.*	Hassler.	Hassler: Neue teutsche Gesäng. 1596.
121. Frisch auff mein Hertz...	Fabricius.		
122. Frölich will ich Singen, ich Kanns...	Naukleros.		
123. -	desgl.		
124. Frölich will ich singen mit lust zu..	Rudenius.		
125. Frölich zu sein in ehren...	Hainhofer.*	Hassler.	Hassler: Neue teutsche Gesäng. 1596.
126. Für eines hirschen jagett Achaeon...	Fabricius.		
127. Gar lustig ich spazieren ging (Ich ging einmal spazieren durch einen grünen waldt.)	Hainhofer.		
128. Gar lustig ich spazieren ging..	Hainhofer.		
129. Gar lustig ist spazieren gehn...	Fabricius.		
130. -	Naukleros.		
131. Geliebtes hertz wie thustu (magstu)...	Fabricius.	Valentin Haussmann.	V. Haussm. Teut. weltl. Lied. à 5. 1594. Nr. 23.
132. Gesell wiß urlawb....	Gerle, Musica. 1546.	Matth. Eckel.	Forst. Liederb. I. 20.
133. Glaube nicht das ich köndt...	Krengel.*	Jacob Regnart.	Tricinia von Jacob Regnart. 1593. Nr. 14.
134. -	Krengel.*		

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
135. Glück mit der Zeit...	Ochsenkhun.*	Caspar Ottmair.	
136. Gott behüte dich....	Rudenius.*	Leonh. Lechner.	
137. Gott grüß mir die im grünen...	Fabricius.		
138. Groß liebe thut mich zwingen...	desgl.		
139. Gut gsell (und) du mußt wandern...	desgl.		
140. -	Hainhofer.		
141. Gut Singer und ein Organist...	Denss.*	Leonh. Lechner.	Lechner: teutsche Vilanellen à 3. 1590. Nr. 1.
142. Heckerling u. Haberstroh....	Fabricius.		
143. Hehe das new Jar Gott geb....	Heckel, Discantltb.		
144. Hertziges Hertz...	Fabricius.		
145. Hertzlich thut mich erfrewen..	desgl.		
146. Hertzliebstes pild.. .	Schlick.	P. Hoffheymer.	Oeglin's Liederbuch 1512. Nr. 37.
147. Herziges Herz, ach Engelin...	Hainhofer.		
148. Herzlieb zu dir allein...	desgl.	Hassler.	Hassler: N. teut. Ges. 1596. Nr. 13.
149. Hummer die Hum...	Fabricius.		
150. Jauchzen will ich...	Hainhofer.	Hainhofer?[1]	Ph. Hainhofers Lautenbüch. Theil II. 1.
151. Ich armes Keutzlein kleine...	Ochsenkhun.*	Steffan Mahn oder L. Senfl.	Ott's Liederbuch 1544. Nr. 59.
152. -	Münch. Mnscr. 1512.		
153. -	desgl.		
154. Ich armes Maydlein klag mich sehr...	Ochsenkhun.*	Ludwig Senfl.	Ott's Liederbuch 1544. Nr. 47.
155. -	Münch. Mnscr. 1512.		
156. -	desgl.		
157. Ich bin gen Baden zogen...	Krengel.*	Jacob Regnart.	Regnart: Tricinia 1593. Nr. 29.
158. -	desgl.*		
159. Ich bin zu lange gewesen...	Waisselius' Lautenbuch.		
160. -	Fabricius.		
161. -	desgl.		
162. -	desgl.		
163. -	desgl.		
164. Ich ging bey eitler nacht..	Hainhofer.		
165. -	desgl.		
166. -	desgl.		
167. Ich ging einmal spazieren...	Melch. Newsidler.		
168. -	Münch. Mnscr. 266.		
169. -	Lautenbuch hrsg. v. Chilesotti.		

[1] Das Lied trägt in der Hds. den Zusatz: Ain lied der J. Regina Waiblingerinn, dem Namen nach zue chren gemacht durch J. H A.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder in Vokalsatz.
170. Ich ging mir nachten abendt spat...	Fabricius.		
171. Ich ging wol bey der nacht...	H. Newsidler.		
172. Ich hab dich lieb....	Fabricius.		
173. Ich habs gewagt...	Fuhrmann.*	Hassler.	Hassler, Lustgarten. Nr. 3.
174. Ich habs gewagt...	Gerle, Musica u. Tab.		Forster's Liederbuch I. 16.
175. Ich hatte mir vorgenommen...	Rudenius.		
176. Ich het mir ein Endlein fürgenommen...	Gerle.	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch. 1544. Nr. 22.
177. Ich hört ein Jungfraw klagen...	Krengel.*	Gregor Lange.	Neue teutsche Lieder mit 3 St. von G. Lange. 1584. Nr. 19.
178. -	desgl.*		
179. Ich klag den tag und alle stundt...	Gerle.	Thomas Stoltzer.	Forster's Liederbuch. 1549. I. 33.
180. -	desgl.		
181. -	Heckel. D. u. T. Ltb.		
182. -	H. Newsidler I.		
183. -	desgl.		
184. -	Münch. Mnscr. 1512.		
185. -	desgl.		
186. Ich reuw und klag....	M. Newsidler.*	Gregorius Brack.	Forster's Liederbuch 1540. I. 121.
187. Ich schrei und rueff...	Schlick.		
188. Ich schell (schwing) mein horn ins...	Ochsenkhun.*	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch. 1544. Nr. 57.
189. -	Gerle, M. u. Tab. 1546.		
190. Ich seg adiu...	Heckel, Discantltb.		Discant in Forster II. 27.
191. Ich stel leicht ab von solcher hab...	Fabricius.	L. Lechner.	Lechner: T. Villanell. à 3. 1590. Nr. 22.
192. Ich stund an einem morgen...	H. Newsidler I.		
193. Ich weiß ein frewlein hübsch und...	Fabricius.	Valentin Haussmann.	V. H. N. t. w. Canzonen. 1596.
194. Ich weiß ein hübsch Jungfrewelein...	desgl.		
195. Ich weiß ein stolze Müllerin...	Münch. Mnscr. 1512.	L. Senfl.	Ott's Liederbuch 1544. Nr. 58.
196. -	desgl.		
197. Ich weiß mir ein hübsch Paumgartelein...	Gerle, Mus. u. Tab.		
198. Ich weiß mir eine schöne Müllerin...	Heckel, Tenorlautb.		
199. Ich weiß mir ein vestgebautes Haus...	Jobin.*	Antonio Scandelli.	A. Sc. Weltl. deutsch. Liedlein mit 4, 5, 6 St. 1578. Nr. 6.
200. Ich weiß mir gahr ein hübsches Haus...	Fabricius.		
201. Ich weiß nit wie es kommen mag..	Ochsenkhun.*	Martin Zilte.	

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
202. Ick fur mich uber rein...	Naukleros.		
203. Ick Ritte eines Mals zue Braunsweich auß....	Naukleros.		
204. Idt is ein Boicken kamen..	Fabricius.		
205. Jetzt bringt Sankt Martin...	Ochsenkhun.*	Lud. Senfl.	Ott's Liederbuch. 1544. Nr. 49.
206. Jetzt scheyden pringt mir...	H. Newsidler I.		Tenor im Liederbuch b. Arnt von Aich. 1518.
207. Im Meyen....	Jobin.*	Orlandus Lassus.	O. L.: 5stimm. Lieder. 1583. Nr. 26.
208. In dieser welt hab ich kein gelt..	H. Newsidler.	Paul Wüst.	65 teutsch. Lieder, gedr. bey Schöffer. Nr. 17.
209. In Gottes Namen faren wir...	Münch. Mnscr. 1512.		
210. In klein und großen Sachen..	Rudenius.		
211. In liebes brunst....	H. Newsidler I.		Forster's Liederbuch
212. In rechter lieb und trew...	desgl.		1549. I. 76.
213. Ist keiner hie, der spricht...	Jobin.*	Orlandus Lassus.	O. L.: 5stimm. Lieder. 1582. Nr. 12.
214. -	Krengel.*	Henningius	
215. -	desgl.*	Winstmann.	
216. Jungfraw dein schöne gestalt...	Hainhofer.	Hassler.	N. t. Gesänge. 1596. v. Hassler.
217. Jungfraw euer Wankelmuth..	Krengel.*	Jacob	Regnart: Tricinia.
218. -	desgl.*	Regnart.	1593. Nr. 26.
219. Jungfräwlein ihr seid gesiert..	Rudenius.		
220. Jungfraw von Euretwegen...	Fabricius.	Gregor Lange.	Gregor Lange: Neue
221. -	Krengel.*		teutsch. weltl. Lied.
222. -	desgl.*		à 3 v. 1598. Nr. 13.
223. Jungfrewlein soll ich mit euch...	Fabricius.		
224. Junker Hans....	desgl.		
225. Kein Adler in der Welt so schön..	Münch. Mnscr. 266.		
226. Kein ding auf erden...	Heckel, Discantltb.		
227. Kein großer freud mag sein...	Fabricius.	Jacob	Tricinia. 1593. Nr.
228. -	Krengel.*	Regnart.	21 v. Regnart.
229. -	Krengel.*		
230. Kein Mensch auf Erden soll...	Naukleros.	Valentin Haussmann.	Val. Haussm. Neue artige und liebl. Täntze à 4 v. 1598/1600.
231. Ketterlein von Torgaw...	Fabricius.		
232. Kunt ich schön reines werdes weyb....	H. Newsidler I.	L. Senfl.	Oeglin's Liederbuch 1512. Nr. 34.
233. Liebr Egel laß mich leben..	Fabricius.		
234. Liebes meidlin gut, was hast im mut....	H. Newsidler I.		

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
235. Lieb ist subtil, fürt gferlich...	H. Newsidler I.	T. Sporer.	65 t. Lied. gedruckt bey Schöffer. Nr. 40.
236. Lieb kann alles überwinden...	Fuhrmann.		
237. List und Neidt...	Dresd. Mnscr. M. 297.		
238. Lucretia...	Fabricius.		
239. Mag ich hertzlieb erwerben...	Ochsenkhun.*	Lud. Senfl.	Ott's Liederbuch. 1534. Nr. 48.
240. Mag ich unglück nicht....	H. Newsidler I.	Lud. Senfl.	Forster, Liederbuch. 1549. I. 102.
241. Mag nicht aus Venus Schoß..	Fabricius.	Valentin Haussmann.	V.H.: Neue liebl. Melodieen unter neue teutsch. weltl. Texte 1598/1600. Nr. 25.
242. Mancher nach Reichthumb freyet...	Rudenius.		
243. Mancher wünscht im großes...	Ochsenkhun.*	Jobst von Brand.	
244. Man sieht nun wohl...	Fabricius.		
245. Man spricht was got zusammen...	Heckel, Discantltb.		
246. Maria zart...	Schlick.		
247. Mein Augentrost...	Fabricius.		
248. Mein einiges A.	H. Newsidler I.	Paul Hoffheymer.	Forster's Liederbuch. 1549. I. 289.
249. -	desgl. I.		
250. -	desgl. II.		
251. Mein Euglein weinen, mein hertz muß seuffzen...	Fabricius.		
252. Mein fleiß und mühe...	Gerle 1532/37/46.		
253. -	Münch. Mnscr. 1512.	Ludw. Senfl.	Forster's Liederbuch. 1549. I. 105.
254. -	desgl.		
255. -	H. Newsidler II.		
256. -	M. Newsidler.*		
257. Mein freud allein....	Heckel, Discantltb.	Heinrich Isaac.	Ott's Liederbuch. 1544. Nr. 3.
258. -	Ochsenkhun.*		
259. -	Münch. Mnscr. 1512.		
260. -	desgl.		
261. Mein gemüth ist mir verwirret..	Dresd. Mnscr. M. 297.	Hassler.	Hassler: Lustgarten.
262. Mein gmüt und geblüt...	Heckel, D. u. T. Stb.	Johan Wenck.	Forster's Liederbuch 1549. I. 85.
263. Mein hertz allzeyt hat groß...	H. Newsidler II.		
264. Mein hertz hat sich mit lieb...	Heckel, D. u. T. Stb.		
265. -	H. Newsidler I.		Forster's Liederbuch. 1549. I. 78.
266. -	desgl.		
267. -	Münch. Mnscr. 1512		
268. Mein hertz hat ihr doch...	Fabricius.		
269. Mein hertz ist frisch...	desgl.		
270. Mein hertz ist frisch, mein gmüt ist...	M. Newsidler.		
271. Mein hertz mir lieb verkündet...	Fabricius.		

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
272. Mein herts mit schmertz...	Fabricius.		
273. -	desgl.		
274. Mein junges Leben hat ein endt...	desgl.		
275. Mein lieb ist weg...	Schlick.		
276. Mein M. ich hab...	desgl.		Tenor im Liederbuch gedruckt bei Arnt von Aich.
277. Mein selbs bin ich nit gwaltig mehr...	Ochsenkhun.*	Steffan Zirler.	
278. -	desgl.*		
279. -	Münch. Mnscr. 1512.	Ludw. Senfl.	Forster's Liederb. III. 20. 1549.
280. -	desgl.		
281. Metzkin Isaac....	Schlick.		
282. Mir habe ich gentzlich mit begier..	Denss.*	Leonhard Lechner.[1]	
283. -	Rudenius.		
284. Mir ist ein feins brauns Mägetlin gefallen in meinen sin...	M. Newsidler.		
285. Mir wurd untrew getheylet mit...	H. Newsidler I.	Mathias Greites.	65 t. Lied. gedr. bei Schöffer. Nr. 11.
286. Mit großer begier zu dir...	Rudenius.	Valentin Haussmann.	Val. Haussm. N. t. w. L. à 5 v. 1594. Nr. 15.
287. Mit lieb bin ich umbfangen....	Hainhofer.		
288. Möcht es gesein...	Schlick.		
289. Muß den die Treuwe mein....	Fabricius.[2]	Valentin Haussmann.	Val. Haussm.: Neue lieb. Melodieen. 1598/1600. Nr. 7.
290. -	Naukleros.		
291. Muß denn mein treuw....	Fabricius.		
292. Nach lust hab ich....	Schlick.		Tenor im Liederbuch Arnt von Aichs.
293. Nach meiner lieb viel hundert Knaben trachten...	Krengel.*	Jacob Regnart.	J. Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 43.
294. -	desgl.*		
295. Nach willen dein....	Gerle, 1532/37/46.		
296. -	Heckel, Disc. u. Ten. Lautb.	Paul Hoffheymer.	Oeglin's Liederbuch. 1512. Nr. 26.
297. -	H. Newsidler. I.		
298. -	desgl. I.		
299. -	desgl. II.		
300. Nie noch nimmer...	H. Newsidler I.		Tenor im Liederbuch von Arnt von Aich.

[1] Dieses Lied steht als Nr. 12 in Lechners »Neuen lustigen teutschen Liedern nach art der welschen Canzonen«, wie aus dem Verzeichniss bei Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, II. Aufl. 1886, Bd. II, S. 52, Nr. 6 zu ersehen ist. Es ist offenbar dasselbe wie die obigen, da es sonst nicht vorkommt und Denss ja Lechner als Komponisten angiebt. Ich habe es jedoch nicht vergleichen können, daher habe ich das Original oben nicht angegeben.

[2] Fabricius hat den Zusatz: Caspari Husmanni; das ist wohl ein Versehen!

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
301. Nun bin ich einmahl frey...	Waisselius.		
302. -	Fabricius.		
303. -	desgl.	Jac. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 3.
304. -	Hainhofer.		
305. -	Naukleros.*		
306. -	desgl.		
307. Nun fall du Reiff...	Fabricius.		
308. Nun grüß dich Gott du mein Drusserlein..	Gerle, 1532/37/46.	Sixtus Dietrich.	Forster's Liederb. 1549. I. 82.
309. -	Naukleros.		
310. Nun hab ich all mein tag gehört..	Schlick.		
311. Nun hab ich doch einmal erlebt....	Fabricius.	J. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 7.
312. Nun reiff nun reiff du kühler Tauw..	desgl.		
313. Nur nerrisch sein ist mein monier..	H. Newsidler I.	Sixtus Dietrich.	65 t. Lied. gedr. bei Schöffer. Nr. 34.
314. O auffenthalt meines Lebens...	Rudenius.	Hassler.	N. teutsch. Ges. 1596. Nr. 6. Hassler.
315. O du armer Judas...	Gerle, 1532/37/46.		
316. Offt wünscht ich jhr....	Krengel.*	Gregor Lange.	
317. -	desgl.		
318. Ohn dich muß ich mich aller Freuden massen...	Denss.*	Regnart-Lechner.	Regnart-Lechner, N. t. L. à 5. v. 1579. Nr. 1.
319. -	Krengel.*		
320. -	Krengel.*	Jacob Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 50.
321. -	Waisselius.		
322. -	Fabricius.		
323. O Nachbaur, lieber Robert, mein...	Hainhofer.		
324. On tugent freyd die lang nit wert..	H. Newsidler I.	S. Dietrich.	65 t. L. gedr. bei Schöffer. Nr. 49.
325. O Venus banth...	Intabul. de Lauto. 1507.		
326. O weiblich art....	H. Newsidler I.	Heinr. Isaac.	Forster's Liederbuch 1549. I. 108.
327. Pacientiam muß ich han...	Gerle, 1532/37/46.	Ludw. Senfl.	Forster's Liederbuch 1549. I. 104.
328. Proficiat jr lieben herren...	M. Newsidler.		
329. Recht sehr hadt mich verwundet..	Naukleros.		
330. -	Naukleros.		
331. Regina...	Fabricius.		
332. Rosina edler schaze mein...	Hainhofer.		
333. Rosina wie war dein Gestalt...	Fabricius.		
334. Sag, gib mir rath, zart schöns Jungfrewlein.....	Rudenius.	Val. Haussmann.	V. H. T. L. à 5 v. 1594. Nr. 17.

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
335. Sagt mir Jungfraw rechter....	Krengel.*	Jacob Regnart.[1]	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 44.
336. -	Krengel.*		
337. Schöns lieb ich thu dir klagen...	Fabricius.*	Haussmann.[2]	
338. Schöns lieb mich krenckt der massen...	Rudenius.		
339. Seidt ihr der Schwanendreher...	Hainhofer.		
340. Sie acht vielleicht mein trew für nicht..	Fabricius.	Leonh. Lechner.	Lechner, Teutsche Villanellen à 3. 1590. Nr. 7.
341. Sibilla zart schöns frawen bildt...	Hainhofer.*	Johannes Mair?[3]	
342. Siehet ihr mein Hertz (?)	Naukleros.		
343. Sie ist die sich heldt...	Heckel, Discantltb.		
344. Sie ist mein glück, wenn ich mich schick..	H. Newsidler. I.	P. Wüst.	65 t. Lied. gedr. b. Schöffer. Nr. 27.
345. Sih lieb ich muß dich lassen..	Ochsenkhun.*	Hans Kilian.	
346. Sih Paurenknecht, laß Trößlein stehn	desgl.*	Ludw. Senfl.	Ott's Liederbuch. 1544. Nr. 24.
347. Soll sich den in lieb...	Dresd.Mnscr.M.297.	Val. Haussmann.	Haussmann: Neue liebl. Melod. 1598. Nr. 3.
348. So schaid ich nun mit schmerz...	Hainhofer.		
349. So solltu doch mein Liebgen sein..	Dresd.Mnscr.M.297.		
350. So wünsch ich jr ein gute nacht..	Fuhrmann.*	E. M. A.[4]	
351. -	H. Newsidler I.	Mar. Wolff od. Thomas Stoltzer.	Forster's Liederb. 1549. I. 130.
352. -	Ochsenkhun.*		
353. -	Fabricius.		
354. -	Hainhofer.		
355. -	desgl.		
356. -	Naukleros.		
357. -	desgl.		
358. Tandernaken...	Intabul. d. L. 1507*	Francesco Spinacino.	
359. Tannernack....	H. Newsidler I.		
360. -	desgl. II.*	P. Hoffheymer.	

[1] Bei Regnart beginnt das Lied: »Sagt mir Jungfrawe wohere, wann ich euch seh, mein hertz mir wird so schwere«..., die Musik stimmt aber mit den Bearbeitungen bei Krengel genau überein.

[2] Bei Fabricius steht: Caspari Husmanni.

[3] Das Lied trägt in der Hds. den Zusatz: Johannes Mairs Dantz. Lied so Herr Joh. Mair seiner buelschafft Jungfer: Sibilla Weissingerin zu ehren componiert.

[4] Elias Mertelius Argentinensis.

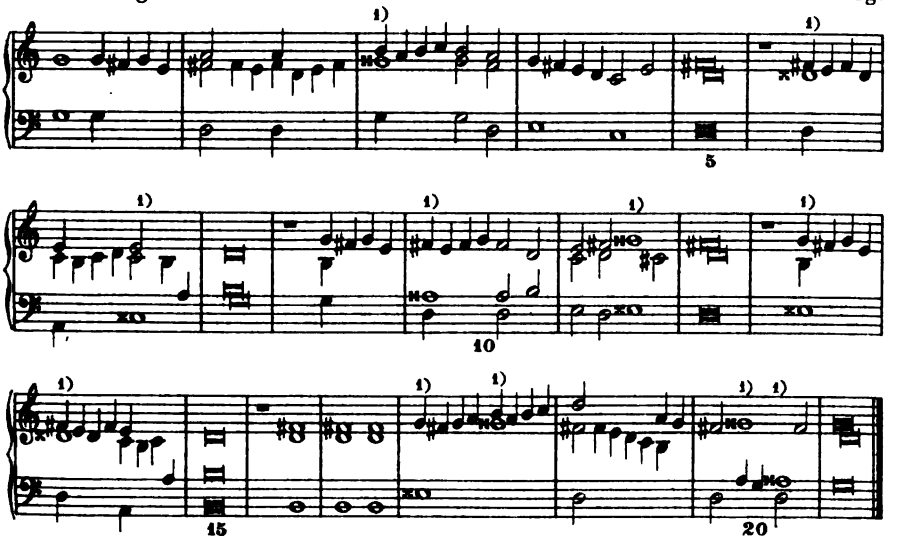
	Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
361.	[To] Andernaken up dem Rhin...	H. Newsidler I.		
362.	-	desgl. II.*	JacobObrecht	
363.	-	desgl. II.*	Alex. Agricola.	
364.	Tröstlicher lieb ich mich...	Gerle, 1532/37/46.		
365.	-	Heckel, D. u. T. Ltb.		
366.	-	H. Newsidler I.		
367.	-	desgl. I.	Paul Hoffheymer.	Forster's Liederb. 1549. I. 123.
368.	-	desgl. II.		
369.	-	M. Newsidler*		
370.	-	Ochsenkhun*		
371.	-	Münch. Mnscr. 266.		
372.	Und wer der Winter noch so...	Ochsenkhun.*	Gregor Petschin.	
373.	Unfall wan ist deins...	Heckel, Discantltb.	Ludw. Senfl.	Ott's Liederb. 1534. [Nr. 50.
374.	-	Münch. Mnscr. 1512.		
375.	-	desgl.		
376.	Unglück ist widerfahren..	Hainhofer.		
377.	Ursach hab ich zu klagen...	Rudenius.		
378.	Venus du und dein Kind..	Waisselius.	Jac. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 67.
379.	-	Naukleros.		
380.	Vertrawt ehliches Bildt...	Fabricius.	Val. Haussmann.	Haussmann: N. t. w. Canzonen. 1596.
381.	Viel hinderlist...	Schlick.		
382.	Vil glückh man spricht...	Hainhofer.		
383.	Von edler art...	Heckel, D. u. T. Ltb.		
384.	-	H. Newsidler I.	Georg Schönfelder.	Forster's Liederb. 1549. I. 35.
385.	-	desgl. I.		
386.	-	desgl. II.		
387.	Von (?) ehrlos ist d... (?) [unleserlich]	Naukleros.		
388.	Von godt ist myr nach Hertzen begir...	Fabricius.		
389.	Von nöthen ist, das ich iezt trag...	Waisselius.		
390.	-	Fabricius.	J. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 9.
391.	-	desgl.		
392.	-	Naukleros.		
393.	-	Hainhofer.		
394.	Wan ich den gantzen Tag...	Fabricius.	J. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 23.
395.	Wan ich lang klag alle tag...	H. Newsidler I.	H. Brättel.	65 t. L. gedr. bei Schöffer. Nr. 26.
396.	Wann ich des morgens früh...	M. Newsidler.		
397.	Was seltzam ist man auserlist..	Ochsenkhun.		
398.	Was würt es doch des wunders noch...	Gerle, 1532/37/46.		
399.	-	Heckel: D. u. T. Ltb.	Ludw. Senfl.	Forster's Liederb. 1549. I. 24.
400.	-	H. Newsidler I.		
401.	-	desgl. II.		

Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder im Vokalsatz.
402. Was würt es doch des wunders noch...	M. Newsidler.*	Ludw. Senfl.	Forster's Liederb. 1549. I. 24.
403. -	Wecker Tenorlautb.		
404. -	Münch. Mnscr. 266.		
405. -	Münch. Mnscr. 1512.		
406. -	desgl.		
407. Was soll ich aber heben an... (überschrieben: Ziehen wir in Portugal.)	Hainhofer.		
408. Was wolln wir auf den abendt...	Fabricius.		
409. -	Hainhofer.		
410. Wegwart dein art...	Schlick.		
411. Welcher Jungfrawen lieb wil erlangen	Rudenius.		
412. Wenn ich gedenk der Stunde..	Krengel.*	J. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 55.
413. -	desgl.*		
414. -	Waisselius.		
415. Wenn ich der Zeyt...	Waisselius.		
416. Wer gnad durch klaff...	Schlick.		Tenor im Liederb. v. Arnt von Aich. 1518.
417. Wer mir mein glück nit gönnt..	Krengel (hdschr. hinzug.).		
418. Wer soll mich trautelen (?)	Fabricius.		
419. Wer wenig behelt und vil verthut..	H. Newsidler I.		
420. Wer wird denn trösten mich...	Waisselius.	J. Regnart.	Regnart: Tricinia. 1593. Nr. 16.
421. Wie kann ich frölich werden...	Heckel, Tenorlautb.		
422. Wie kannstu so listig sein..	Rudenius.		
423. Wie möcht ich fröhlich werden...	M. Newsidler.		
424. Wie nach einer Wasserquelle..	Dresd. Mnscr. M. 297.		
425. Wie schön bluet uns der meyn..	Fabricius.		
426. Wie will (wirdt) mir dan geschehen..	Fabricius.		
427. -	Naukleros.		
428. Wie wol sich viel zum widerspiel..	Rudenius.		
429. Willig und trew...	Gerle, Musica u. Tab.	GeorgForster	Forster's Liederbuch 1549. I. 42.
430. Wiltu zu dir mein gunst...	Rudenius.	Regnart-Lechner.	Regn.-Lechn. N. t. L. à 5. v. 1579.
431. Wil uns das Mägdlein nimmer haben...	desgl.	Regnart-Lechner.	Regn.-Lechn. N. t. L. à 5. v. 1579. Nr. 22.
432. Wir lieben sehr....	Dresd. Mnscr. M. 297.		
433. Wo bleibt dein Hertz....	Rudenius.	V. Haussmann.	Haussmann: T. w. L. à 5. 1594. Nr. 8.

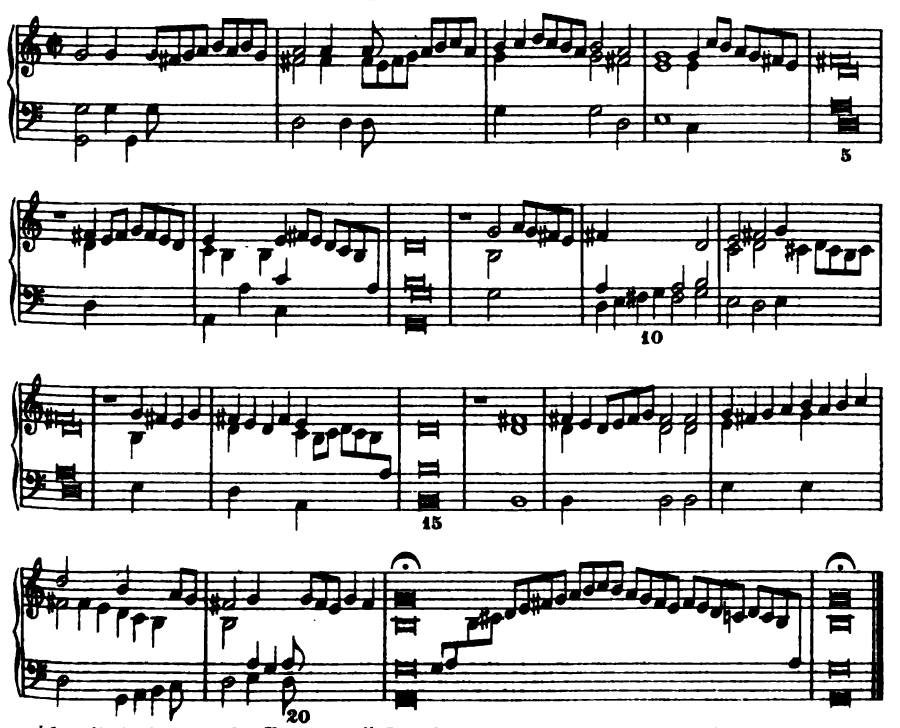
Liedanfang.	Lautenbearbeitung.	Komponist.	Ausgabe der Lieder f. Vokalsatz.
434. Wo iemandt lust zum bulen hat..	Denss.*	L. Lechner.[1]	
435. Wol kumpt der May...	H. Newsidler I.	Wolff Grefinger.	Forster's Lieder 1549. I. 66.
436. -	desgl. I.		
437. Wollauff gut Gsell von hinnen..	Fabricius.		
438. -	desgl.		
439. Woll auff mein junges Hertz	desgl.		
440. -	desgl.		
441. -	Naukleros.		
442. Worumb seindt die Studenten..	Fabricius.		
443. -	desgl.		
444. -	desgl.		
445. -	Dresd.Mnscr.M. 297.		
446. Wo soll ich hin...	desgl.		
447. Wu sol ich mich hinkeren ich..	Gerle, 1532/37/46.	G. Vogelhuber.	Forster'sLiederbuch 1549. II. 57.
448. Wyr trinken alle gerne...	Fabricius.		
449. Zart schöne fraw gedenck...	Heckel, D. u. T. Stb.		
450. -	H. Newsidler I.		
451. -	desgl. I.		
452. Zucht ehr und lob....	H. Newsidler I.	Paul Hoffheymer.	Forster's Liederb. 1549. I. 30.
453. -	Münch. Mnscr. 266.		

[1] Nach Goedeke Grundriss II. Aufl. S. 52 Nr. 6, findet sich dies Lied in »Neue teutsche Lieder nach Art der welschen Canzonen« 1586. Nr. 2.

„Ich klag den Tag und alle stundt“
aus „Ein newgeordent künstlich Lautenbuch“ Teil I. von Hans Newsidler. 1536. Nürnberg.

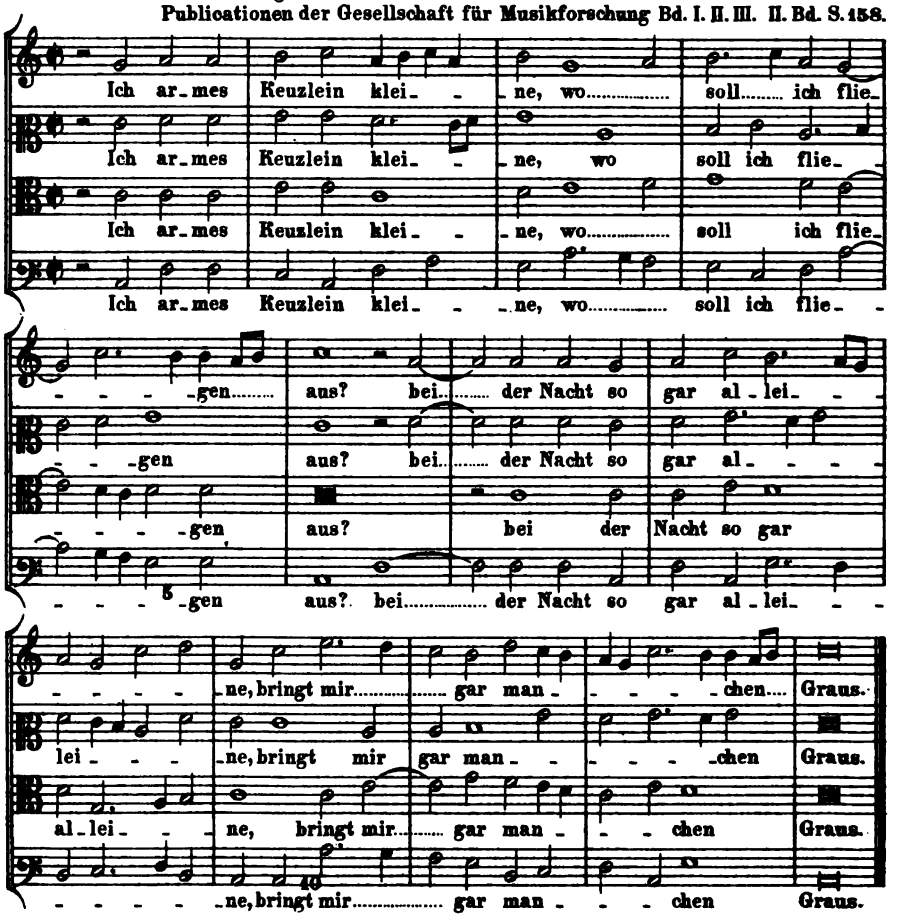


„Ich klag den Tag und alle stundt“
[im Abzug] aus Manuscript Nº 1512 d. k. Staatsbibliothek München.

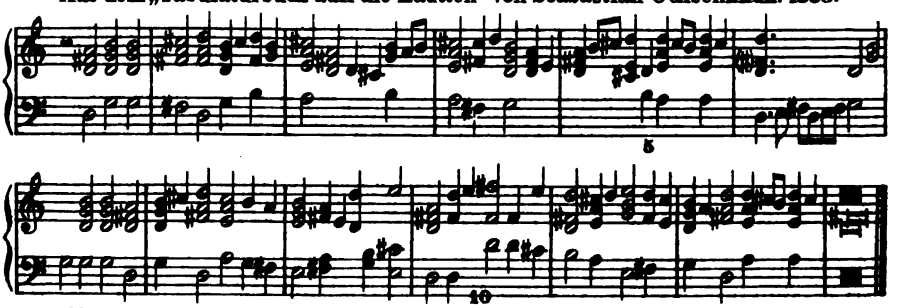


1) Für die Bedeutung des Kreuzes s. S. 32. 33.

„Ich armes Keuzlein kleine“ Ludwig Senfl(?).[1] Aus dem Liederbuch von Joh. Ott. 1544.
Partiturausgabe von Eitner und Kade
Publicationen der Gesellschaft für Musikforschung Bd. I. II. III. II. Bd. S. 158.



„Ich armes Keuzlein kleine“ Steffan Mahu(?).[1]
Aus dem „Tabulaturbuch auff die Lautten“ von Sebastian Ochsenkhun. 1558.

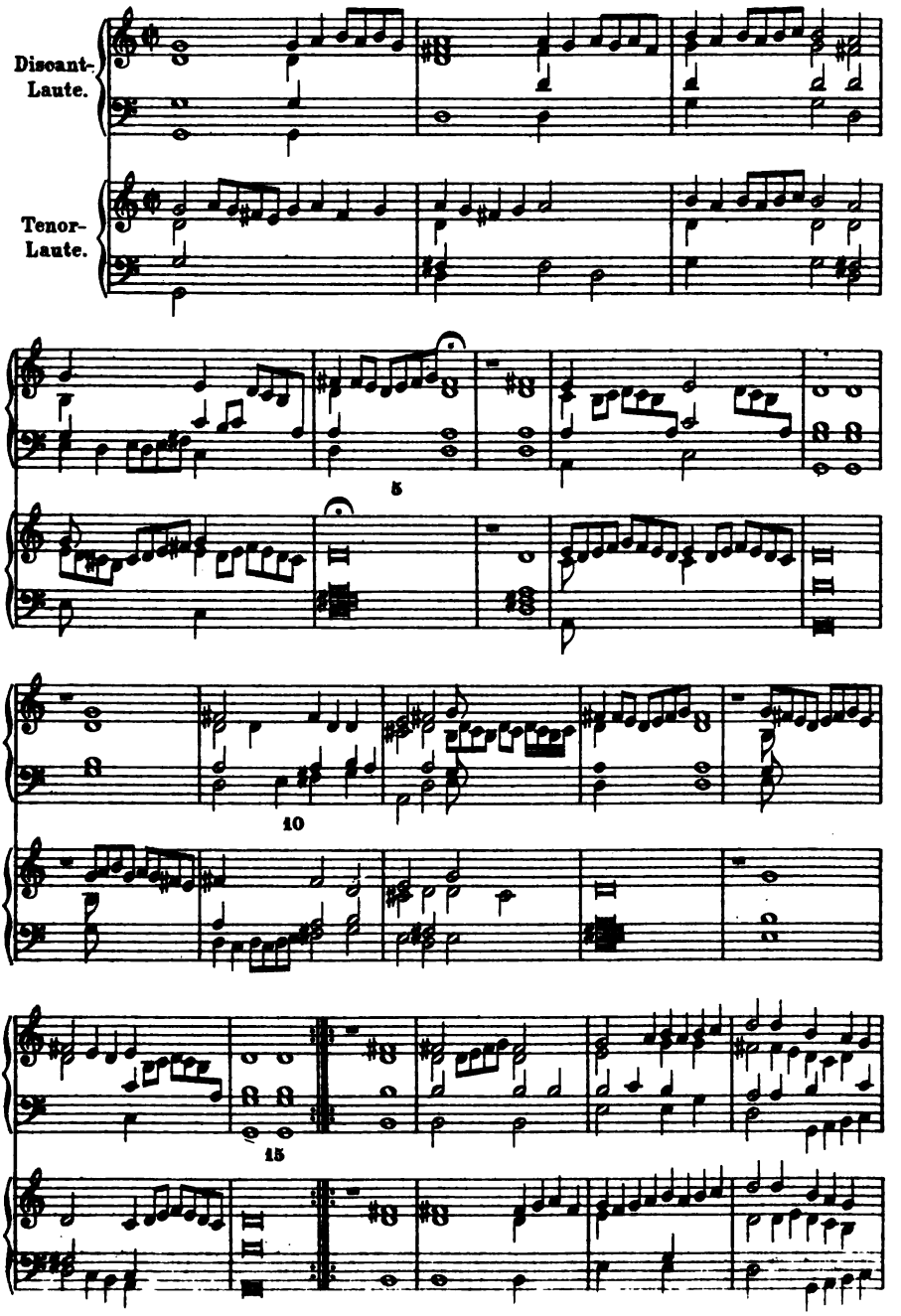


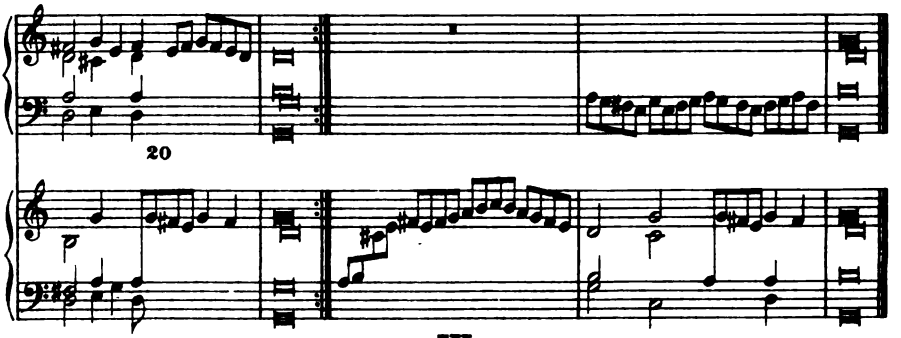
1) Ob Senfl oder Mahu der Komponist des Liedes ist, muss unentschieden bleiben. Jedoch neige ich zu der Ansicht, dass Forster Recht hat, wenn er Senfl annimmt. Ochsenkhun, dessen Bearbeitung des Liedes später ist, kann sich geirrt haben

III.

„Ich klag den tag und alle stundt".

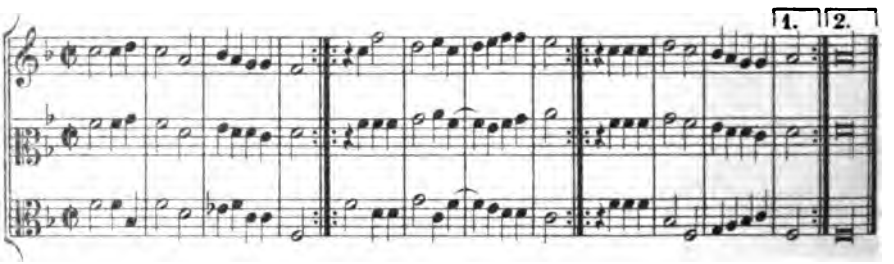
Aus dem Discant- und dem Tenor-Lautenbuch von Wolff Heckel. 1556. 1562.



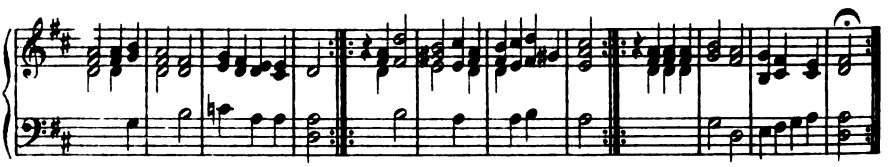


IV.

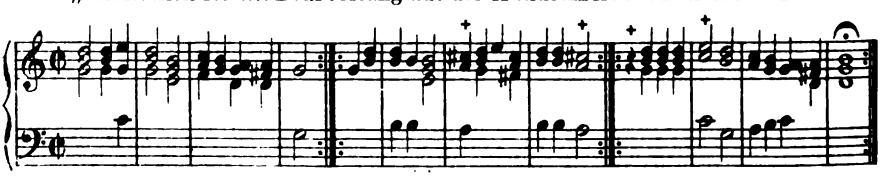
Jacob Regnart: „Von nöthen ist, das ich iezt trag geduld" aus Tricinia. 1593.



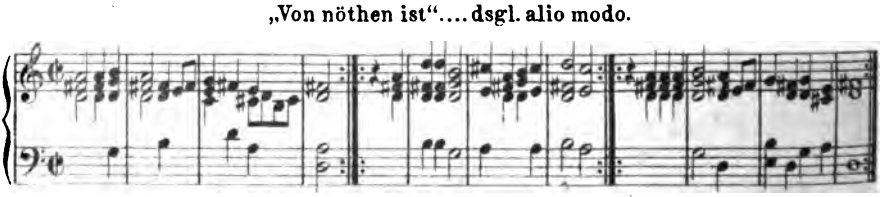
„Von nöthen ist".... Bearbeitung aus dem Tabulaturbuch des Waisselius. 1592.



„Von nöthen ist".... Bearbeitung aus der Handschrift des Petrus Fabricius.



„Von nöthen ist".... dsgl. alio modo.



Lodovico Zacconi

als Lehrer des Kunstgesanges.

Von

Friedrich Chrysander.

I.

Über die Gorgia oder die Koloratur, und über die freien Verschönerungen im Vortrage des Gesanges.

Es liegt in der Natur der Musik und erklärt sich aus ihrer Entstehung wie auch aus ihrer Aufzeichnung durch Schrift oder Druck, daß bei ihr stets etwas Unausgesprochenes vorhanden ist, was keine Aufzeichnung wiedergeben kann und daher dem vortragenden Virtuosen allein überlassen bleibt. Hiermit nach den Gesetzen des künstlerischen Ausdruckes, im übrigen aber völlig frei schalten und walten zu können, war von je her sein Privilegium.

Die Quelle hiervon ist der Gesang, und zwar ausschließlich. Diejenige Ansicht, welche im Gesange den Ursprung aller Musik erblickt, ist in diesem begrenzten Sinne unzweifelhaft richtig.

Selbst aus den dunkelsten Zeiten fehlt es nicht an Urkunden, welche, recht verstanden und in geschichtlichen Zusammenhang gebracht, beides beweisen — sowohl den improvisatorischen Charakter dieses Gegenstandes wie auch seine gesangliche Quelle. Jene Zeiten hier aber nicht weiter berührend, wenden wir uns sofort derjenigen Periode zu, in welcher die Musik ihre erste allgemeine Aufblüthe erlebte, dem sechzehnten Jahrhundert. Um die Mitte desselben mehren sich die Versuche, das, was durch eine undenklich lange Praxis bis dahin gereift war, in schriftlichen Erläuterungen zu veranschaulichen, bis jene Versuche sich dann im letzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zu förmlichen Lehrbüchern verdichten. In denselben ist die Praxis der Sänger und auch der Instrumentisten für die Musik jener Zeit nach allen Seiten hin vollständig aufgedeckt. Das einzige, was dabei noch fehlt, ist nur dies, daß es bekannt wird. Eine erkünstelte Blindheit hat bisher verhindert, die Augen offen auf den Gegenstand zu richten. Sobald wir alte eingewurzelte Vorurteile als das erkennen, was sie sind, wird uns jene Praxis kein

Räthsel mehr sein. Unsere Praxis dieser älteren Musik wird dabei freilich arg in's Wanken gerathen, zum Theil sogar dahin stürzen. Aber was schadet das? Tritt doch etwas Besseres an ihre Stelle.

Indem ich mich anschicke, den Gegenstand — zunächst soweit er das sechzehnte Jahrhundert betrifft — im Zusammenhange darzustellen, wähle ich zum Anfange den **Lodovico Zacconi,** einen der besten Sänger und Tonlehrer jener Zeit. Seine Mittheilungen sind zur ersten Einführung in ein dunkles Gebiet, wo uns noch Weg und Steg fehlen, ganz besonders brauchbar. Denn Zacconi beleuchtet die Sache von allen Seiten, prägt dieselbe den Unkundigen durch kräftige Gedanken und eine schulmeisterliche Breite nachdrücklich ein und formt seine vielen Musikbeispiele absichtlich so, daß sie den Schülern als erste grundlegliche Übungen dienen können.

Sein großes theoretisches Werk

> *Prattica di Musica* vtile et necessaria si al Compositore per comporre i Canti suoi regolamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili

erschien zuerst 1592 in Venedig in vier Büchern, und sodann eben daselbst 1596 als bloße Titel-Ausgabe. Zacconi, der um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts geboren wurde, gab noch 1622 im hohen Alter einen andern Band unter dem Titel »Prattica di Musica« heraus, welcher den zweiten Theil des Werkes von 1592 bilden sollte, obwohl der Autor solches nur gelegentlich im Texte, aber nirgends auf dem Titel angegeben hat. Auch diese zweite Schrift zerfällt in vier Bücher.

Wie sehr jener frühere Band von 1592 darauf berechnet war, auch den gesanglichen Theil der Kunstpraxis darzustellen, erhellt schon aus dem Titel, der den Sänger ebenbürtig neben den Komponisten stellt. Verschiedene Kapitel des ersten Buches behandeln gesangliche Verhältnisse, nicht in methodischer Folge, sondern meistens bunt durch einander. Dasjenige dieser Kapitel, welches für uns einen ganz besonderen Werth hat, ist zum Glück weitaus das beste, ausführlichste und geordnetste von allen. Mit diesem Kapitel die Darstellung zu beginnen, wird daher in jeder Beziehung vortheilhaft sein.

Alles weitere, was Zacconi noch in reicher Belehrung über den Gesang mittheilt, lasse ich in dem zweiten Abschnitte folgen. Und aus dem Ganzen wird erhellen, daß der außerordentliche Werth seiner Mittheilungen ausschließlich die Musik seiner Zeit betrifft; denn weder für die Vergangenheit noch für die in seinen Tagen beginnende neue musikalische Zukunft findet sich bei ihm eine Ausbeute. Zacconi

ist damit der beste Zeuge der von ihm selber geübten Kunstweise, an deren Erhellung uns hier auch zunächst gelegen sein muß, nämlich des kontrapunktisch-mehrstimmigen Gesanges.

Das erwähnte Kapitel, welches sich ausschließlich und ausführlich mit dem in der Überschrift genannten Gegenstande beschäftigt, ist das 66ste des ersten Buches (Folio 58 bis 76), und der Verfasser legt ein solches Gewicht auf den Inhalt desselben, daß er dem Titel seines Buches die Bemerkung beifügt, es gewähre endlich auch noch Belehrung über die Art, wie man eine Stimme mit anziehenden und zur Zeit beliebten Beitönen ausschmücken könne. *(Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi et moderni accenti.)* Dieses Kapitel ist es, welches hier in der Übersetzung nach Text und Musik vollständig mitgetheilt wird.

Außer den beigefügten Anmerkungen wird dasselbe einer weiteren vorläufigen Erläuterung nicht bedürfen, um verständlich zu sein, da die Übersetzung hoffentlich so eingerichtet ist, daß sie zugleich als Erklärung dienen kann. Aber der Name, welchen Zacconi dem Ganzen beilegt, muß noch besprochen werden, denn dieser ist auffällig. Unser Autor spricht beständig von der *Gorgia*, indeß nicht, um ein neu erfundenes Wort einzuführen, sondern nur, um einen alten passenden Volksausdruck zu erhalten. Diese Sangesweise wird vom Volke gewöhnlich Gorgia genannt, sagt er Seite 338. Der Ausspruch deutet ebenso wohl auf ein hohes Alter des Namens, wie auf eine allgemeine, in alle Schichten gedrungene Kenntniß dieser Kunstweise. Der Name ist später ungebräuchlich geworden; bei L. Penna (Li primi albori musicali, Bologna 1684 p. 49) heißt er Gorga und bedeutet Triller. Von den Lexikographen wird sein musikalischer Sinn wenig beachtet, sondern *gorgia* oder *gorga* nur als Schlund oder Gurgel (lat. *guttur*) erklärt; Castelli (im Lexicon um 1730) hat noch »*tirata di gorgia*, ein Trill oder Colloratur in der Music, chromata, artificiosa modulatio«, aber im »Vocabolario degl' Accademici della Crusca« von 1763 findet man überhaupt nichts Musikalisches mehr unter gorgia [1]). Der alte Sinn erhielt sich noch eine zeitlang in dem Verb *gorgheggiare*, welches Castelli erklärt als »einen Triller schlagen, coloriren«, und der Vocabolario der Crusca von 1763 deutlicher als »*termine de musici, e vale ribattere cantando mezzo in gola i passaggi* (lat. *vocem crispare*)«, womit auf die Kehle

[1]) Die 1840 begonnene neue Auflage des Vocabolario der Crusca, von welcher der 1. Band 1863 fertig war, ist bis 1889, also in 50 Jahren, noch nicht zum G gekommen. Wer noch in diesem Jahrhundert geboren wird, hat daher keine Aussicht, die Beendigung desselben zu erleben. Diesen thätigen Akademikern sollte auf der nächsten Weltausstellung ein Ehrendiplom für besonderen Fleiß zugebilligt werden.

als den eigentlichen Sitz dieser Passagen-Bildung hingewiesen wird. Die Crusca fügt zwei bezeichnende Beispiele aus bekannten älteren Schriften hinzu. Allegri schreibt (Verona, 1605): *Quando e contavan la novella d'Orfeo poeta Greco, e di lui dicevano, che sottilmente gorgheggiando al dilicato suon de ribechino diminuito in sul bordone, e si maneva dietro gli animali salvatichi.* Lorenzo Lippi singt in »Malmantile racquistato« (Firenze, 1688):

E chi Galeno, e il medico Avicenna
In musica mettean le medicine,
Però se il corpo sempre a chi le piglia
Gorgheggia, e canta, non è maraviglia.

Beide Citate sind lehrreich: das erste vereint mit dem subtilen Gorgheggiren der Stimme das Diminuiren des Instrumentes; das andere deutet auf die gegensätzliche Thätigkeit des Halses (*gorgheggiare*, wobei nur Ton in Betracht kommt) und des Mundes (*cantare*, wobei Sprachlaute mitwirken), deren Vereinigung erst den wirklichen vollen Gesang erzeugt. In einer noch früheren Zeit bezeichnete man diesen Gegensatz als Singen und Jubiliren. Der Name Gorgia weist also geradeswegs auf den ursprünglichen Sinn dieses stimmlichen Vorganges und ist durch keinen andern völlig zu ersetzen.[1])

Bei den wichtigsten Stellen der folgenden Übersetzung ist das italienische Original mitgetheilt, und zwar in Zacconi's Schreibweise. Alles, was von der Übersetzung in eckigen Klammern steht, habe ich der Deutlichkeit wegen hinzu gefügt. Ferner habe ich die zahlreichen Musikbeispiele, welche bei Zacconi ohne Ordnung und Übersicht hinter einander gedruckt sind, überschriftlich mit der Bezeichnung der betreffenden Stimme versehen, sowie mit Nummern. Ebenfalls ist die Vorschrift »Thema« und »Ausführung« von mir, wobei beide Notenreihen genau und deutlich unter einander gesetzt sind; über den Linien stehen ♯ ♮ ♭ als Wegweiser, ohne indess überall mit Sicherheit den richtigen Halbton angeben zu können. Durch alles dieses ist der unschätzbare Werth und Nutzen jener Beispiele hoffentlich noch eingänglicher gemacht.

Für mannigfache Beihülfe in dieser Arbeit bin ich den Herren E. Langelütje, E. Geisler und Dr. Fleischer zu Dank verpflichtet.

[1]) Bei jedem Versuche, der Bedeutung und geschichtlichen Metamorphose musikalischer Ausdrücke nachzugehen, ist die Wahrnehmung zu machen, daß man überall rein auf eigene Hand arbeiten muß. Die vorhandene Musik-Literatur st zu einem solchen Zwecke noch nicht einmal versuchsweise ausgebeutet. Ein Du Cange oder ein Lexicon musikalischer Bezeichnungen, die etymologisch, begrifflich und geschichtlich aus den Quellen entwickelt wären, unter Angabe der Belegstellen, würde für die Musikwissenschaft eine große Wohlthat sein.

Die Gorgia.

Über die Ausführung der Koloraturen und den Gebrauch der modernen Passagen.

(Che stile si tenghi nel far di gorgia, e dell' uso de i moderni passaggi.)

Von

Lodovico Zacconi.

In dem Grade, wie das veraltet, wodurch der künstlerische Gebrauch die Dinge früher verschönert hat, in demselben Grade werden durch emsiges Studium wieder neue Verschönerungen gefunden, denn die großen Genies kommen immer auf neue Schönheiten. Und fürwahr, wer diese Sache wohl in's Auge faßt, der findet, daß, wie sehr Etwas auch schon ein Mal verschönert worden sein mag, man dennoch durch stetiges Nachdenken und viele Mühe neue Schönheiten zu den alten hinzu fügen kann.

Um mich aber nicht weiter zu verbreiten über Dinge, deren Beschreibung nicht in meiner Absicht liegt, unterlasse ich es, von den besonderen Verschönerungen zu reden, die in Folge der Bemühungen der Kunst und der Natur zu Stande gebracht sind, und beschränke mich zu sagen, daß die Musik immer schön gewesen ist und sich noch stündlich mehr verschönert durch den Fleiß und das Studium, womit die Sänger sich darauf legen; die Musik erneuert sich nicht [bloß] noch verändert sie sich vermittelst der Tonzeichen, die stets die gleichen sind, sondern durch die Verzierungen oder freien graziösen Ausschmückungen und Accente der Sänger macht man sie immer schöner erscheinen. *(. . . dirò che la Musica è stata bella sempre, et ogni hora più per la diligenza, et per lo studio che ci fanno i cantori si abellisce: la quale non si rinova, ò si muta per via delle figure, che sempre le sono d'una sorte; ma con le gratie, et gl'accenti la si fa parer sempre più bella.)*

Diese Liebreize *(vaghezze)* und die Accente werden hervor gebracht durch das Zertheilen und Brechen der Tonfiguren, so nämlich, daß man alle mal in einem ganzen oder halben Takte eine Anzahl von Noten anbringt, deren Natur es ist, rasch vorgetragen zu werden. Der Vortrag derselben kann ein so großes Vergnügen bereiten, als

ob wir wohl geschulte Singvögel hörten, die uns mit ihrem Gesange das Herz entzücken und dauernd befriedigen.

Solche Leute, welche die Fertigkeit und Fähigkeit besitzen, eine so große Menge von Tönen im richtigen Zeitmaß und zugleich mit der nöthigen Schnelligkeit auszuführen, haben unsere Gesänge so anziehend gemacht und thun es noch immer *(fanno si vaghe le cantilene)*, daß jetzt Einer, der dieselben nicht vorträgt wie sie, den Zuhörern wenig Befriedigung gewährt und von den Sängern gering geschätzt wird. Diese Sangesweise mit ihrem Schmuck wird vom Volke gewöhnlich »GORGIA« genannt, welche denn in weiter nichts besteht, als in einer Anhäufung und Sammlung von vielen Achteln und Sechzehnteln, die unter irgend einem Takt-Theilchen vereinigt sind; und sie ist von solcher Natur, daß man wegen der Schnelligkeit, mit welcher so viele Töne zusammen zu ziehen sind, dieselbe weit besser durch das Gehör lernt, als durch [ausgeschriebene] Beispiele, und dies darum, weil man in die Beispiele nicht jenes genaue Taktmaß legen kann, wie es ein fehlerfreier Vortrag verlangt. *(Questo modo di cantare, et queste vaghezze dal Volgo communemente vien chiamata Gorgia: la qual poi non è altro che un aggregato, et collettione di molte Chrome, et Semichrome sotto qual si voglia particella di tempo colligate: Et è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure, molto meglio s'impara con l'udito che con gl'essempij: et questo perchè negl' essempij quella misura, et tempo non si può porre, in che le hanno a essere senza diffetto pronuntiate.)* Sie beruht mehr auf Takt und Maß, als auf Schnelligkeit, denn wenn man zu früh oder zu spät am festgesetzten Ende ankommt, so hat die ganze Sache keinen Werth mehr.

Zwei Dinge sind nöthig für den, der diese Profession ausüben will, nämlich Brust und Kehle; Brust, um eine so große Mannigfaltigkeit und Menge von Tönen bis zum vorgeschriebenen Ende auszuhalten; Kehle dann, um sie mit Leichtigkeit herzugeben. Viele, die weder Brust noch Zwerchfell *(ne petto ne fiancho)* haben, müssen nach vier bis sechs Tönen abbrechen und auf halbem Wege endigen, oder wenn sie gleichwohl nicht aufhören, sind sie doch so sehr mit der Anstrengung beschäftigt, auf's neue Athem zu holen, daß sie nicht im nöthigen Tempo bleiben können. Andere wieder, mit mangelhafter Kehle, trennen die Töne nicht stark genug von einander ab, das heißt, sprechen sie nicht so gut aus, wie es bei der Gorgia der Fall sein sollte.

Einige pflegen sie leicht zu haben, und das sind Jene, denen die Natur sie zeigt und darreicht. Einige Andere haben sie mit Mühe, und das sind Jene, welche sie nur durch anhaltendes Studium

erworben haben. *(Alcuni la sogliano haver facile, et questi sono quelli che la natura gli l'insegna et porge: Alcuni altri l'han con fatica, et questi sono quelli che per lo studio grande n'han fatto acquisto.)* Die Ersteren werden immer mehr Anmuth zeigen und werden mehr ergötzen, als die Letzteren; aber Jene, denen die Natur sie gewährt und die Kunst sie anpaßt, sind glücklich vor allen Andern in dieser Profession.

In allen einzelnen Künsten macht derjenige mit der Zeit großen Fortschritt, welcher sich ganz und vollständig damit beschäftigt. Aber müht Jemand sich in dieser Kunst ab, so ist die harte Mühe alle mal vergeblich, wenn die Natur ihm nicht ein wenig hilft. Daß dies wahr ist, sehen wir deutlich, denn der, gegen den die Natur so gütig und liberal gewesen ist, wenn er auch vom Gesange eigentlich wenig verstehen mag, nimmt oft dem ersten, in den besten Kreisen verkehrenden Sänger den Platz weg, und das blos deshalb, weil diese [natürliche Begabung] eine vor allen andern ausgezeichnete Eigenschaft des Sängers bildet. Obgleich nun jeder gern diese Liebreize im Gesange hört, so muß der Sänger doch Acht darauf haben, daß die Leute nicht über ihn lachen und deshalb zunächst alle größeren Fehler und jene abscheulichen Manieren, die oben [in den vorher gehenden Kapiteln] erwähnt sind, sich abgewöhnen, jenes zwitschernde Singen *(gorgheggia)* besonders; denn der Stümper wird von den Zuhörern mehr beobachtet und betrachtet, als der geschickte Sänger, welcher sie durch einen schönen, mit anmuthigen Manieren ausgeschmückten Gesang ergötzt.

Wer die Gorgia lernen will, der muß darauf bedacht sein, sie so gut wie möglich zu machen, oder sie lieber ganz fort lassen, wenn er sie nicht ordentlich machen kann, weil es keine Sache giebt, die mehr des richtigen Zieles und vollkommenen Maßes bedarf, als diese; denn jeder kleine Fehler und Mangel, wenn man ihn merkt und kennt, verdirbt das, was sonst schön an sich ist, und anstatt zu gefallen und zu ergötzen, macht es satt und überdrüssig, erregt Ekel und beleidigt. Wer daher nach Gebühr und Vernunft seine Ehre retten will, der muß von Anfang an ängstlich bemüht sein, die Gorgia mit Grazie und gut zu machen, damit er nicht Spott und Hohn erntet.

Jedes mal also, wenn der Sänger sich prüfen will, ob ihm die gelernten Gorgien, gewöhnlich Passagen genannt, gelingen, so thue er dies zuerst, wo er mit Andern in Kompagnie singt. Jene aber, die keine Kollegen zur Seite haben, müssen sich prüfen, ob alle ihre Töne auch eine vollkommene Harmonie bilden, und so viel müssen sie sich auf diese Art üben, daß sie sich nachher mitunter können öffentlich hören lassen. Aber weil der, welcher so verfährt, über sich

selbst Richter sein muß, und weil nun der Mensch, wenn er sich selbst beurtheilt, nur zu oft, um nicht zu sagen immer, irre geht, so ist es gut, um eine aufrichtige und gerechte Meinung zu vernehmen, daß man sich bei treuen Freunden erkundigt, ob die Gorgia, die man macht, Vergnügen erzeugt und ob sie gut tönt; denn Viele bilden sich ein, sie machen zu können, leisten aber so gut wie gar nichts.

Ich habe sogar Einige gesehen, die mit dem Zittern der Stimme und mit dem Bewegen des Kopfes sich einbilden, die Gorgia zu machen, und sie machen sie doch nicht, und wenn es ihnen Jemand sagt, so zwingen sie sich es besser zu machen, und sie machen es schlechter: so daß die Zuhörer noch lieber sie hören würden, wenn sie die Melodien sängen wie sie dieselben vorher gesungen haben, denn so schlecht mag man sie nicht vortragen hören.

Deßhalb sage ich, daß der Mensch vielen Steinen des Anstoßes ausweichen und vor vielen Mißbräuchen und Irrthümern bewahrt bleiben kann, wenn er sich von Andern beurtheilen läßt und gern auf ihre Meinung hört.

Das Schönste und das Vollkommenste, was ein kunstgerechtes Koloriren erfordert, ist Takt und Zeitmaß. Diese sind es, welche jene Gruppen und ganzen Reihen von Noten schmücken und würzen, und wer ohne Maß und Takt dieselben dahin führt, der verdirbt wieder das, was er sonst mit der Gorgia an Schönheit stiftet, und erntet schließlich keinen Dank. *(La più bella et perfetta cosa che nel gorgheggiare si ricerca, è il tempo et la misura, il quale tutto quel raccolto et aggregato di figure orna et condisce, et chi fuori di questa misura et tempo le guida ò mena; ciochè con essa di bello semina, senza veruna gratitudine perde nel fine.)*

Dieser Punkt ist also der schwierigste, den es in der Gorgia giebt, und derselbe bedarf viel mehr des Fleißes und Studiums, als so viele Töne zusammen bezwingen zu wollen. Desshalb wird auch immer jener Sänger mehr gelobt werden, der mit wenig Gorgia im richtigen Takt sich nur wenig [von den Haupttönen] entfernt, als ein anderer, der sich weit davon entfernt und zu spät oder zu früh bei dem Ende anlangt. Fürwahr, die da zuhören und lauschen, spenden dem, der nur sparsam die Gorgia gebraucht, aber gut, unendliches Lob, haben ein Auge auf ihn und erwarten immer, daß er es noch besser machen werde. Und es ist doch auch weit besser, daß die Hörer mit wenig aber guter Gorgia zufrieden scheiden, als daß sie von vielem und schlechtem Koloriren Mißfallen und Ekel bekommen und unzufrieden davon gehen.

Deßhalb, wer an dieses Unternehmen heran tritt, der habe zuerst

Acht darauf, die Gorgia gut zu machen, und sodann, sie nach dem Tempo zu messen, damit er jeden Hörer mit ihr erfreue und zufrieden stelle. Er beachte insbesondere, als Hauptregel, daß er beim Anfange irgend eines Gesanges, wenn die andern Stimmen schweigen, nicht mit der Gorgia [oder dem Zertheilen der gegebenen Töne] beginnen darf. Nicht einmal unmittelbar nach einem solchen Anfange, wenn die Andern noch pausiren, lasse er sich mit jenen Ausschmückungen hören, weil man zu sagen pflegt, daß das Hohe erst gefällt durch den Gegensatz des Tiefen, und weil eine Stimme allein, wie Alle wissen, wenig Vergnügen gewährt, viele Stimmen zusammen aber eine liebliche und süße Harmonie geben. *(. . . et si guardi per la prima regola, che nel principiare qual si voglia canto, tacendo l'altre parte di non principiar con gorgia; ne meno immediatamente dopo detto principio non cantando gl'altri si facci con quelle vaghezze sentire; perchè si suol dire che piace l'acuto, per l'opposition del grave, et una voce sola come tutti sanno poco diletto rende: ma bene molte voce insieme, dolce et soave harmonia fanno.)*

Deßhalb gewahrt man, daß der Kontrapunkt in langsamen oder in lebhaften Schritten allein, ohne den andern Theil, nicht gefällt, weil erst der Gegensatz das wahre Ergötzen bewirkt. So entsteht denn auch die Lieblichkeit der Gorgia aus jener anmuthigen und kurzen *(succinto)* Bewegung, welche die Stimmen dann machen, wenn eine von ihnen sich rascher bewegt.[1])

Die Anfänge der Stücke also, wenn sie nicht ganz bekannter Art und Wiederholungen sind, müssen immer mit einfachen und schlichten Accenten ausgesprochen werden, damit man besser alle verschiedenen Stimmen eintreten hört. *(I principij dunque se non sono communi et seguenti, si debbano sempre pronuntiate con gl'accenti semplici et schietti, acciochè meglio s'odino entrar tutte le parte):* denn jede Sache ist um so angenehmer, je weniger man davon erwartet, und das um so mehr, je plötzlicher und unvorhergesehener sie kommt.

Um noch besser ersehen zu lassen, wie unschicklich es ist, wenn eine einzelne Stimme ihren Part mit Gorgia [oder Koloraturen] anfängt, während die übrigen Stimmen des Stückes pausiren, so sage ich, daß ein jeder beim bloßen Solosingen die Gorgia sehr wohl anwenden kann, denn wenn die Hörer von solchen Ausschmückungen auch nicht das volle Vergnügen haben, welches die Begleitung durch andere Stimmen gewähren würde, so können sie doch mit keinem in Dissonanz gerathen. Aber das Schöne und die Schwierigkeit besteht

[1]) Der Sinn ist: Während die Schmuckstimme ausgiebige Bewegungen macht, sind die Tonschritte der Begleitstimmen nur klein und kurz.

darin, Andern zu gefallen, ohne durch Ungestalt und Mißton von dem rechten Wege abzuweichen, und den Spieler in jeder Sache, die man auch nehmen mag, lobt man nicht dafür, daß er eben allein spielt, sondern dafür, daß er gut spielt wenn er in Begleitung spielt.

Um so mehr verdient jener Sänger, der beim Eintritt von andern, ihm noch unbekannten Sängern sich mit seinen Verzierungen breit macht, nicht nur Tadel, weil er sie glauben zu machen sucht, er verstehe es aus dem Grunde, sondern er setzt sich auch der Gefahr aus, Schande und Unehre davon zu tragen. Denn wenn es sich trifft, daß Einer der Anwesenden es noch besser vermag, als er selbst, so kann nun, während er noch mitten in seiner Anstregung ist, jener vollkommenere Sänger unvermuthet mit neuen Künsten seinen Platz einnehmen und so ihm alles das wieder entwinden, was er sich bis dahin erworben hatte. Deßhalb handeln Jene klüglich, die in den musikalischen Kreisen, wenn sie singen müssen, niemals gleich beim ersten Zug zeigen, was sie können, sondern mit Klugheit und Kunst piano piano vorwärts gehen und zuerst die Andern anhören, um zu vernehmen, was Andere leisten, weil der Mensch an jedem Orte und zu jeder Zeit lernen kann. Man lege sich daher fleißig auf's Zuhören, und danach fange man allmälig an mit seinen Lieblichkeiten heraus zu treten; denn indem man so die Zuhörer zu neuem Vergnügen anregt, erwirbt man sich unsterblichen Ruhm.

Ferner hüte sich der Sänger, am Schlusse irgend eines Gesanges das zu thun, was Viele thun, die noch wenig gewitzigt sind und in dieser Profession nur sehr geringe Erfahrung besitzen. Diese nämlich entfalten eine riesige Menge von Ausschmückungen und wollen Alles so recht am Ende aufzeigen, haben aber mittlerweile die ganze Mitte leer und trocken gelassen.

Denn auch die Kinder laufen ohne irgend eine Gefahr und Mühe über einen geraden Balken, wenn dieser Balken in einer langen und gestreckten Ebene auf der Erde liegt, weil sie den Boden dicht unter sich sehen und wissen, daß sie im Fallen sich nicht wehe thun können. Aber ist der Balken in die Höhe gehoben und sie sehen von beiden Seiten die Gefahr und den Abgrund, bei der Leichtigkeit zu fallen, so scheuen nicht nur sie sich hinüber zu gehen, sondern auch erwachsene Menschen fürchten und scheuen sich vor dem drohenden gefährlichen Falle.

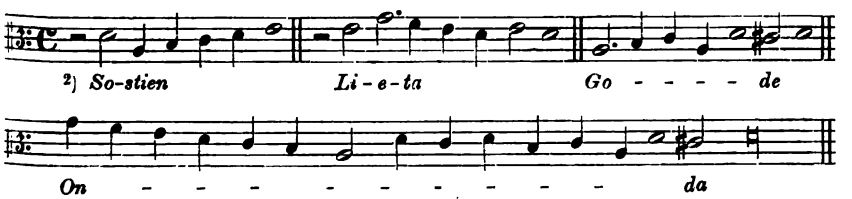
So muß derjenige, der die Gorgia anwendet, nicht nur am Ende eines Stückes seinen künstlerischen Werth offenbaren, sondern schon in der Mitte desselben muß er mit Dreistigkeit sein kühnes Herz zeigen. *(Così colui che fa di gorgia, non deve solamente nel fine mostrar il suo valore: ma nel mezzo ancora deve con audatia mostrare l'ardito cuore.)*

In ähnlicher Weise mag man Jene tadeln, die am erwähnten Ende nicht satt werden können zu koloriren *(di gorgheggiare)*: und sie bewirken damit nur, daß alle begleitenden Kollegen bei der Beendigung der Gesänge ungeduldig auf sie warten; die Entscheidung darüber, ob es schön war, überläßt man dann kühl Jedem zur Beurtheilung, der ein Urtheil darüber zu haben glaubt. [1])

Es ist wohl erlaubt, am Schlusse etwas weiter auszuholen und auszuschweifen, jedoch nur dann, wenn man solches auch in der Mitte gethan hat; sonst kann man es nicht zugestehen *(È ben lecito alquanto di scorrere nel fine et vaghare: quando però anco nel mezzo si è vaghato e scorso: altrimente non si concede)*; und wer es dennoch thut, verdient vielen Tadel, weil er, der eine Sache nicht gut machen kann, auch noch die Andern stört, die da sind, um etwas Schönes zu leisten.

Auch ist nicht mit Stillschweigen zu übergehen der Fehler Jener, die da, weil sie sich mit der Gorgia befreundet haben, nun bei jeder Note etwas derartiges anbringen wollen, und wenn sie es im übrigen auch noch so gut machen, doch die Silben und die Wörter verderben.

Damit nun viele Fehler vermieden werden, will ich den andern Regeln noch diese Ermahnung beigeben, daß man sich hüten möge, Passagen zu machen auf Viertelnoten, hauptsächlich wenn sie mit den Textsilben versehen sind, weil die Natur ihrer Geschwindigkeit eine große Verminderung nicht zuläßt und weil sie das Zerbrechen *(rottura)* der Töne nicht begünstigen, es sei denn in nachstehenden und andern ähnlichen Fällen.



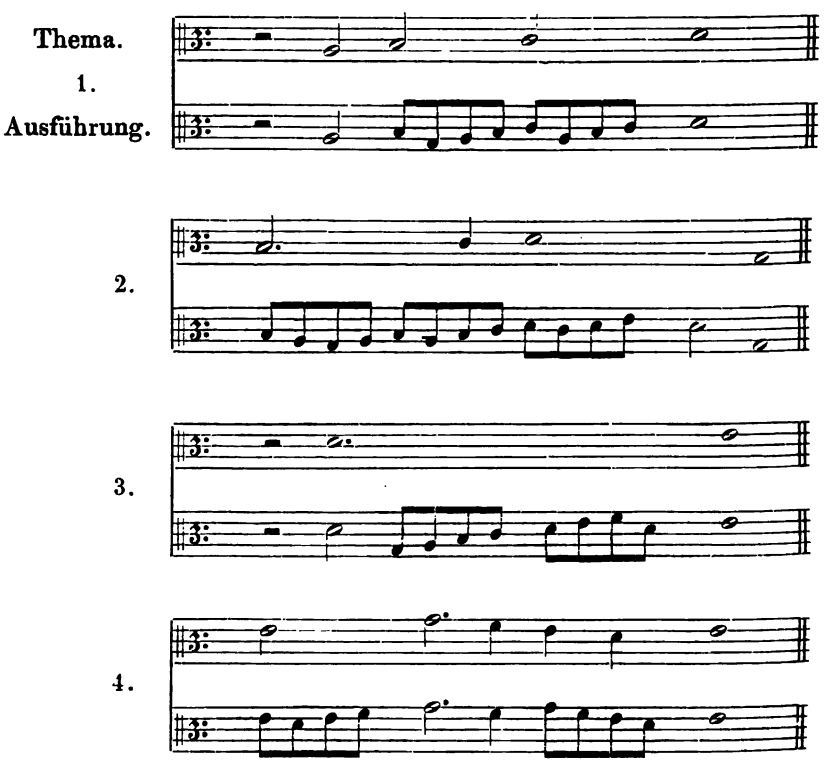
Jedes mal also, wenn es sich findet, daß eine solche Notengruppe auf eine einzige Silbe fällt, können sicherlich die Verzierungen entfaltet werden, denn dadurch kommt es nur um so schöner heraus. In den halben Noten (𝅗𝅥), die ja von Natur länger sind und

[1]) — weil die Begleitsänger froh sind, des anstrengenden Aufpassens, wann sie den Schlußakkord einsetzen sollen, endlich überhoben zu sein.

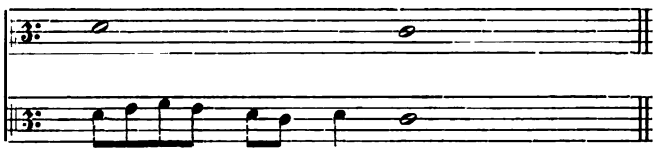
[2]) Der Text ist auch bei Zacconi, wie in allen Drucken der damaligen Zeit, höchst ungenau und nachlässig unter die Noten gelegt, muß daher vielfach unbestimmt bleiben.

mehr Zeit erfordern, kann man munter thun was man will, nur muß man dabei nicht die gegebenen Silben oder Worte des Textes verderben.

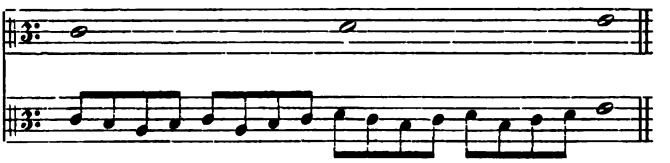
Sogar wenn sich mehrere halbe Noten zusammen finden, kann man sie alle ausschmücken, jedesmal nämlich, wenn die Ausschmückung dem Sänger bequem kommt und nicht die Worte verdunkelt. In den ganzen (𝅝) und den doppelganzen (𝆷), sowie in den andern noch größeren Notenwerthen, die natürlich längere Zeit in Anspruch nehmen je nach ihrem Tempo, in diesen kann man gar viele Zierrathen anbringen und sie dadurch ausschmücken, wie es Jeden gut dünkt, oder man kann sich dieser Verschönerungen an den nothwendigsten und bequemsten Stellen bedienen, aber ebenso passend unter einer Silbe wie unter einem Worte. Und damit der, welcher Verlangen hat, eine solche Kunst, die Gorgia, zu erlernen, sehen kann, wo und wie man die Ausschmückungen gebrauchen soll, biete ich ihm diese wenigen ausgeschriebenen Beisspiele dar.



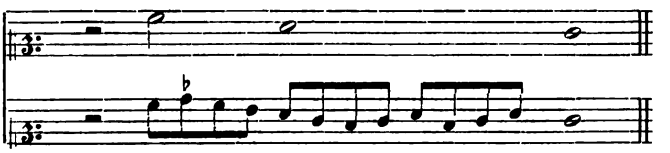
5.



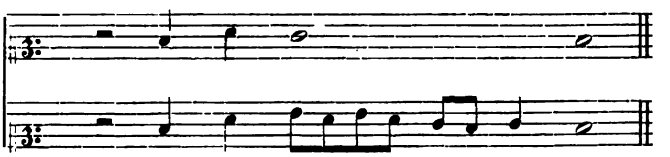
6.



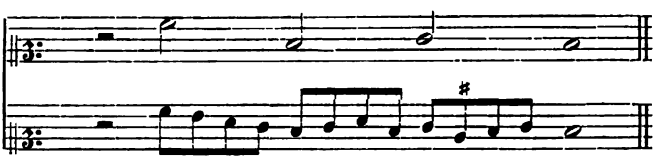
7.



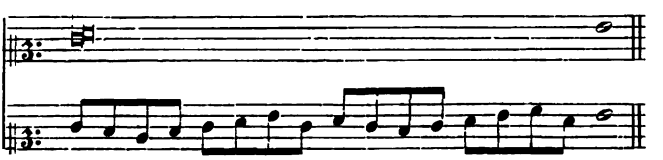
8.

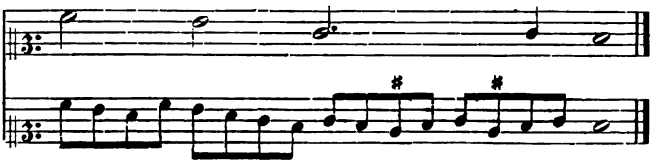


9.



10.



11. 

Obige Beispiele möge man immer wieder ansehen und zu singen versuchen, und sich so sehr in ihnen üben, daß man sie mit der Zeit bemeistert.

Es lassen sich diese Beispiele auch in jeder beliebigen Stimme gebrauchen, sowohl im Tenor *(naturale)* und Alt *(acuta)*, wie auch in Bässen *(grave)* und Sopranen *(sopra acuta)*. Aber weil die Professoren des Gesanges über diese meine Kleinigkeiten lachen möchten, indem sie meinen, dieselben seien für sie bestimmt, die doch etwas Gelehrteres und Reiferes nöthig haben, deßhalb sage ich zu meiner Entschuldigung, daß ich keineswegs bemüht bin, diese Dinge Jene zu lehren, denen ich als hirnlos erscheinen würde, sondern ich beabsichtige lediglich, sie lernbegierigen Schülern vorzulegen, um diesen mit einem klaren und sichtbaren Beispiele alle jene Dinge zu zeigen, die sie zu sehen und zu wissen wünschen, weil sie in ihrer Unkenntniß vor Verlangen brennen und sich abzehren, um etwas Licht darin zu bekommen.

Jene also, die diese meine kleinen Sachen sammt den folgenden haben und gründlich fassen wollen, die mögen sich zuerst mit Geduld wappnen und dann sie oft studiren, denn bei der Mühe, welche ich mir gegeben habe, werden sich dieselben durch ein anhaltendes Studium leicht bemeistern lassen.

Um solchen Schülern den Weg noch mehr zu erleichtern, als bereits oben geschehen ist, sage ich ihnen, daß, wenn auch Einer, der die Noten von einem schweren sogenannten Duo zu singen hat, sich beim Sprechen anstrengt und sich bemüht, die Töne in solchem Tempo auszusprechen, daß besonders die darin befindlichen Achtel keinen Fehler oder Mangel haben, er doch zugleich daran denken muß, daß er sie nach den Regeln der Gorgia auszusprechen hat; und wenn er darin einen guten Stil erwerben will, so wähle er ein Duett mit recht vielen Achteln, und wenn er es [ohne Text] singen kann, versuche er einige Wörter unter zu legen, und zwar da, wo eine Menge von Achteln vorhanden ist, singe er nur eine einzige Silbe: so wird er in kurzem gewahr werden, worin die Schwierigkeit beteht; und er übe sich ein, zwei, drei oder mehrmal, so ausdauernd bis er merkt, daß er gute Fortschritte macht.

So lange Einer nun beim Aussprechen der genannten Silben noch Mühe hat und es ihn anstrengt, ist es nöthig, sie so viele Male zu singen, daß er sie aus Gewohnheit gut singen kann. Und er achte darauf, die Töne mit den Silben so schnell und so laut oder kräftig *(polpose)* zu singen, wie wenn die ganze Sängerschaft sie von Noten sänge, oder wie wenn er sie auf einem Bruchstück von Wörtern sänge, um sich dadurch in der Sache so heimisch zu machen, daß er nicht nur versteht, das oft und lange Studirte ganz fertig mit den Silben auszusprechen, sondern, wenn es nöthig ist, auch alles andere, was man ihm vorlegen mag[1].)

Denn aus jener Übung gewinnt er eine Grundlage, die Stimme mit Schnelligkeit zu bewegen, so daß er später sich selbst ohne Lehrer, ganz nach der Bequemlichkeit seiner Natur, in die Gorgien und Passagen einführen kann.

Um ihm diesen Weg gleichfalls zu erleichtern und ihn auf die rechte Straße zu bringen, auf welcher er zum wahren Professor und wirklichen Meister in dieser Sache sich ausbilden kann, sage ich, daß es nöthig ist, bei jedem beliebigen Übungs-Muster alle fünf Vokale zu singen, nämlich A E I O U; weil, — indem einige von ihnen geschlossen ausgesprochen werden wollen wie I und U, einige andere halb offen wie E und O, und einer breit wie A —, er dann sehen wird, daß man ganz leicht I und U aussprechen kann, und daß man mit ein wenig mehr Mühe sich das E verschafft und das O, aber daß man bei dem A, weil es mehr Athem haben will als alle die andern, sich auch mehr abmühen muß es auszusprechen.

Bei einer solchen Übung wird kein ernstliches Hinderniß eintreten, weil alle italienischen Wörter *(tutte le parole volgare)* auf einem Vokal endigen und auch ein großer Theil der lateinischen. Um nun bei meinem großen Eifer und Wunsche, den Sängern zu helfen, in dieser Materie nichts zu übersehen, bemerke ich noch, daß das Tremolo [der Triller], das heißt die zitternde Stimme, die wahre Thür ist, um in die Passagen einzudringen und die Gorgien zu bemeistern *(. . . dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, et di impatronirse delle gorgie)*; denn das Schiff fährt mit größerer Leichtigkeit dahin, wenn es zunächst in Bewegung gesetzt wird, als wenn es beim Beginn der Fahrt sich erst bewegen soll; und der Springer springt besser, wenn er, bevor er springt, zum Sprunge einen Anlauf nimmt.

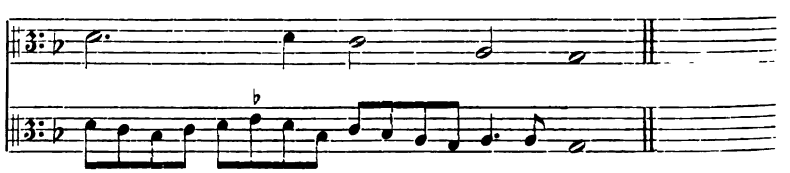
---

[1]) Zacconi empfiehlt hier beim Üben das Starksingen. Der Schüler soll neben der Leichtigkeit auch Kraft in die Stimme bekommen. Eine alte, überaus wichtige italienische Gesangsregel, die von unserer Zimperlichkeit sehr abweicht.

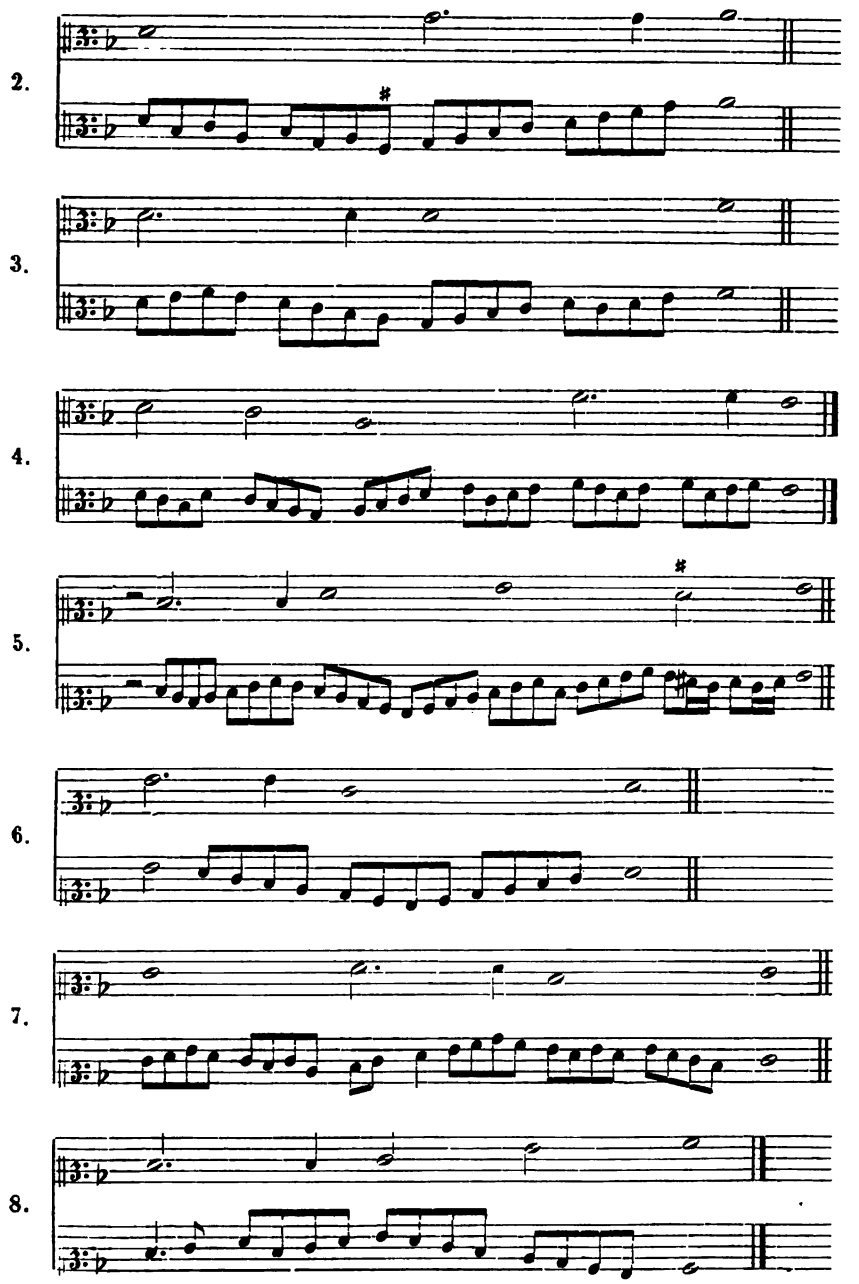
Dieser Triller muß kurz und doch abgerundet sein und lieblich, weil der überhastete ebenso wie der unmäßige und erzwungene ermüdet und nur Verdruß macht.[1]) Und er ist von solcher Natur, daß, wenn man ihn gebraucht, man ihn immer gebrauchen muß, damit der Gebrauch sich in Gewohnheit verwandeln kann: weil jene beständige Stimmbewegung der Bewegung der Gorgien Hülfe und willigen Anstoß giebt und wunderbar die Anfangsstudien der Passagen erleichtert. Diese Bewegung, von der ich spreche, muß also in angemessener, jedoch nicht hastiger Eile ausgeführt werden, aber lebhaft und kräftig. *(Questo tremolo deve essere succinto, et vago; perchè l'ingordo, et forzato tedia, et fastidisce: Et è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; acciochè l'uso si converti in habito; perchè quel continuo mover di voce, aiuta, et volontieri spinge la mossa delle gorgie, et facilita mirabilmente i principij de' passaggi. Questa mossa che io dico non deve essere se non con giusta fretta, ma gagliarda, et vehemente.)*

Das Ende muß richtig sein und in sich vollendet, die Mitte ganz ebenso, und so weiter: so daß man den Anfang nicht mehr heraushört, als die Mitte oder das Ende; das Ende oder eben den Anfang nicht mehr, als die Mitte; denn jedes Zurücktreten [eines Theiles] darin beraubt uns ganz und gar des guten Vergnügens, abgesehen davon daß es [bei dem Sänger] eine gewisse Zaghaftigkeit verräth. *(Il fine deve esser giusto, et compito; il mezzo tutto equale, et seguente, che non più s'oda il detto principio, che è il mezzo, et il fine: ne più il fine. et esso principio, che il suo mezzo: perchè ogni occultazione che se li faccia, oltra che dimostre un timore tutto il buon diletto toglie.)*

Und wenn Einer da sein sollte, der an dem emsigen und eingehenden Studium Gefallen findet und dem meine obigen Beispiele so viel Vergnügen bereitet haben, daß er dieselben völlig bemeisterte: diesem gebe ich Gelegenheit, nach jenen einfachen Übungen nun auch einige andere und größere durchzumachen, indem ich ihm diese nachfolgende Reihe bilde.

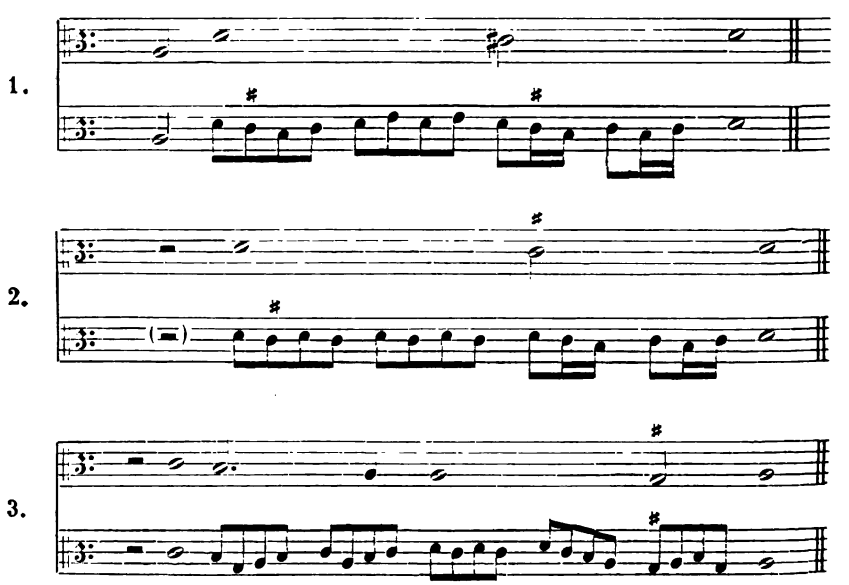


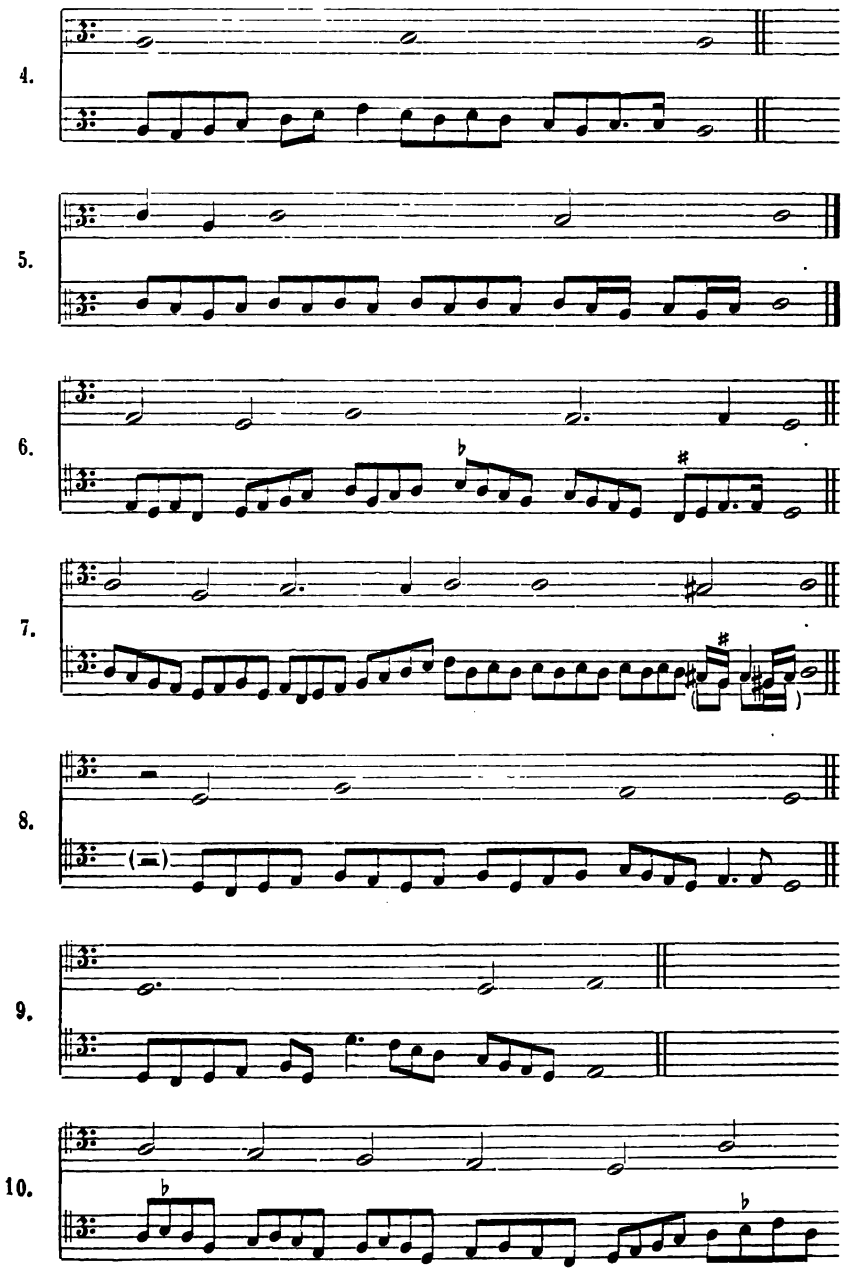
[1]) Der Triller muß hiernach vor Allem prompt vor sich gehen, aber weder zu schnell *(ingordo)* noch zu langsam oder erzwungen *(forzato)*, damit seine Schönheit *(vago)* nicht darunter leidet. Zacconi ist besonders bemüht, dieses einzuprägen, denn in dem zweitfolgenden Satze wird auf die mit Maßhalten und Ausdruck verbundene Promptheit nochmals der Ton gelegt.

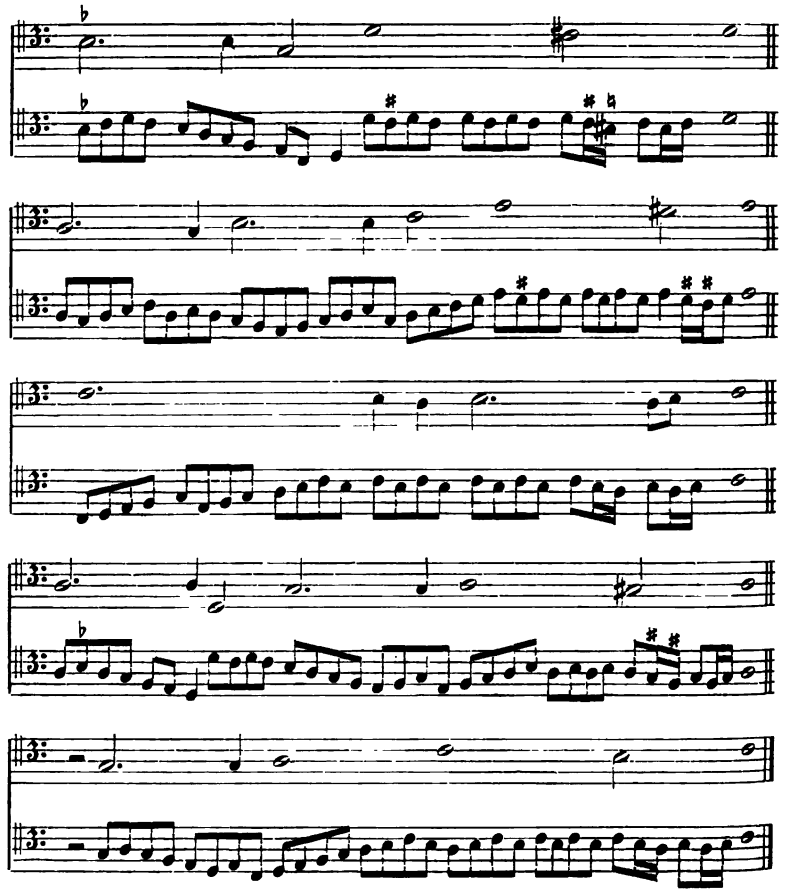

2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

Dabei kann man mit mehr als acht Achteln in die Breite gehen und sich weitläufig ausdehnen. Aber es ist zu bemerken, daß die menschliche Stimme in solchen Geschwindigkeiten nur schwer sprungweise gehen kann, weil unsere Stimme nicht jene Leichtigkeit besitzt, mit welcher die Hände die Tasten der Instrumente berühren. Deßhalb werden ihm hier die Singnoten stufenweise mit obigen wenigen Brechungen *(rotture)* vorgeführt, um ersehen zu lassen, in welcher Weise sie zu brechen sind. Nun möge das Studium vorwärts gehen zu dem Sprunge *(salto)*, und um des Sängers Ungebundenheit und Freiheit zu befördern, werden wir nicht verfehlen, im Fortschritte der Passagen zu zeigen, auf welche Weise man die Sprünge machen muß.

Jene Stellen nun, die den Sänger ganz besonders einladen, Fioriturен und Passagen anzubringen, das sind die Kadenzen, welche von einer [so empfindlichen] Natur sind, daß, wer sie nicht gut macht, ihnen jede Schönheit raubt und sie ruinirt, so daß sie unsern Ohren als völlige Mißbildungen erscheinen. *(Quei luochi poi ch'invitano i cantori a far fioretti, et passaggi sono le cadenze, le quali sono di una natura che chi non le fa bene; li toglie, et guasta ogni bellezza, et le rende all' orecchie nostre di difformità piene.)* Um deßhalb einige Kadenzen zu zeigen, bilde ich alle hier folgenden einschlägigen Beispiele.

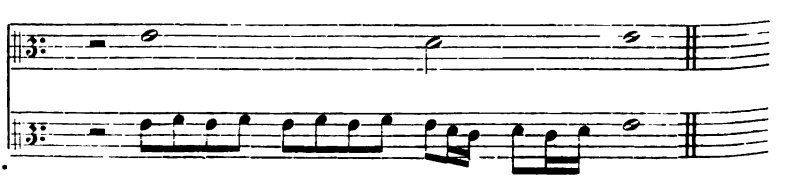



4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

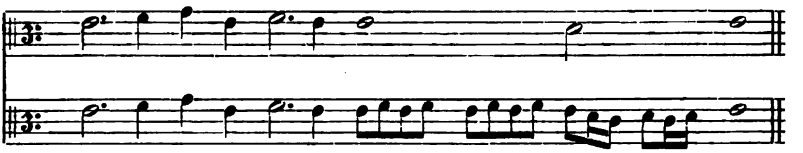


Dieser Übungen können Sänger von nah und fern sich leicht bedienen, jeder für die Lage seiner Stimme.

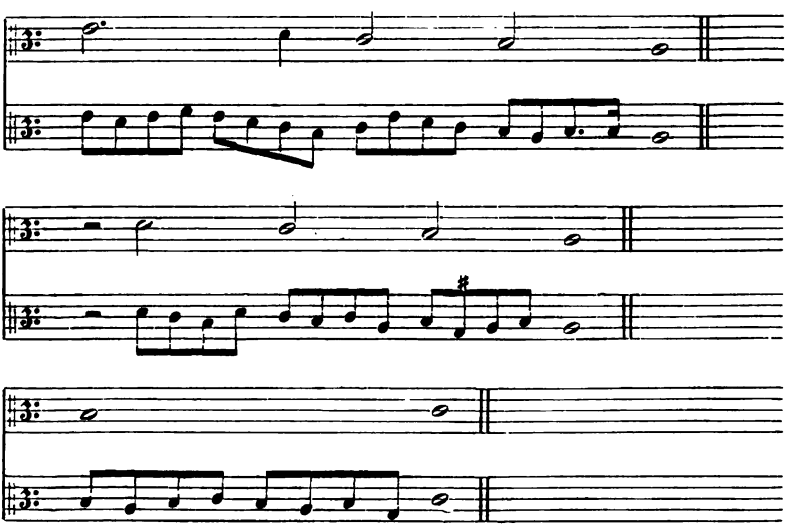
Es findet sich ferner noch eine Weise, die Kadenz auszuschmücken *(un modo di fiorire una cadenza)*, welche gut heraus ziehen und vollkommen zu Ende führen zu können ein Sänger sich glücklich schätzen kann. Diese tritt nur mit dem Tonfalle *la, fa, la* [der großen Sexte und Quarte] auf, wie man hier sieht.

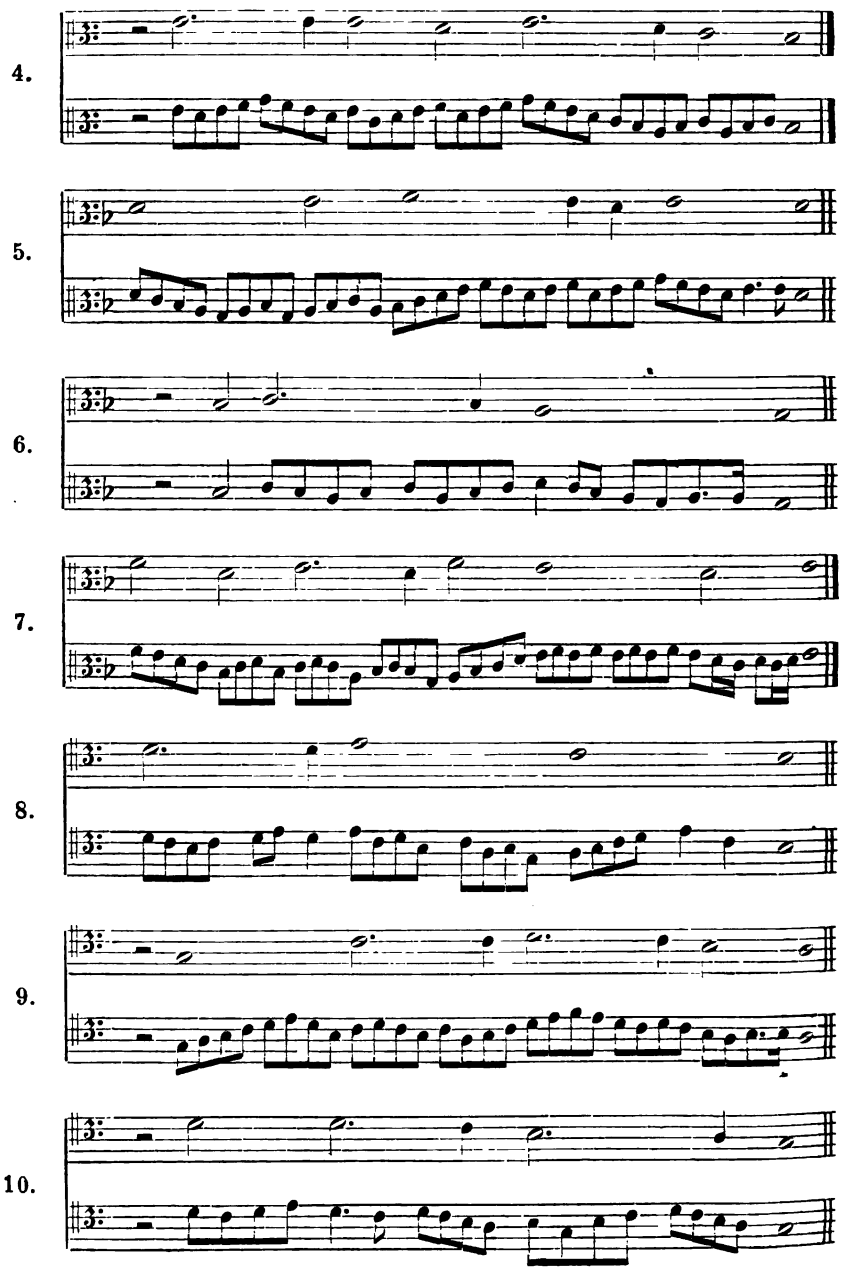


Nicht bloß in dieser Singmanier, sondern überhaupt, um die Kadenz gut zu machen, ist es nöthig, daß ihr das *fa accidentale* vorauf gehe, wenn man will, daß es so klinge, wie es gemäß seiner Natur eben ertönen muß. Weil ich aber zweifle, von Allen genügend verstanden zu sein, und wünschen muß, daß jeder mich verstehe und daß eine so schöne Singmanier sich nicht verliere, so bilde ich außer dem obigen noch ein anderes Beispiel in dem ihm eigenthümlichen Modus und an derjenigen Stelle, wo man es zu gebrauchen hat.

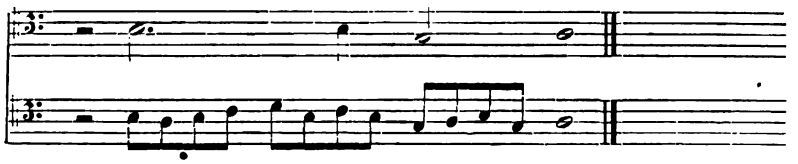


Es finden sich noch einige Gänge *(passi)*, von denen man sagen kann, sie seien wie die gewöhnlichen Kadenzen, weil sie fast in jeder Melodie wieder vorkommen; und jene Sänger, die von Gorgia nicht mehr als soviel verstehen, fühlen sich dennoch dazu aufgefordert und möchten gleichwohl gern etwas Gutes machen, wissen es aber wegen ihrer Unfähigkeit nur schlecht einzurichten. Um diese nun von schlechten und häßlichen Dingen abzuziehen und um ihnen etwas Hülfe und Licht zu gewähren, damit sie sich korrigiren und gute Manier lernen können, habe ich die hier aufgeschriebene Reihe von Übungen gebildet.




4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

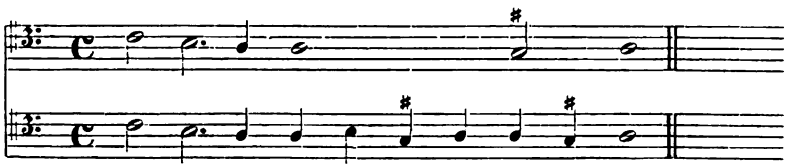
11.



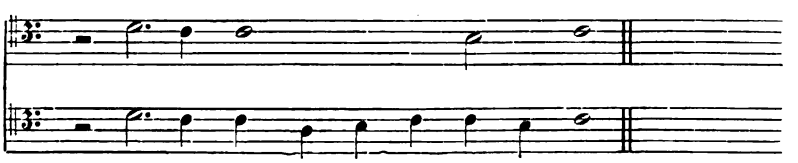
Wenn Einer nun dazu kommen sollte, was ich sehnlichst wünsche und was doch auch sehr zu wünschen wäre, nämlich daß er sich in diesen Schmuckwerken und Passagen zum Herrn und Meister machte: so erinnere ich ihn daran, daß es nicht gut ist, sie immer zu gebrauchen, sondern daß bisweilen, wie an einer Frau, ein einfacher Schmuck gefällt.

Um solchen daher einzufügen und dadurch die andern Verzierungen nur noch lieblicher erscheinen zu lassen, stelle ich die folgenden einfachen [Koloraturen oder] Brechungen *(rotture)* hierher, die man sich nach Maßgabe des Ortes und der Zeit noch zu Nutze ziehen kann.

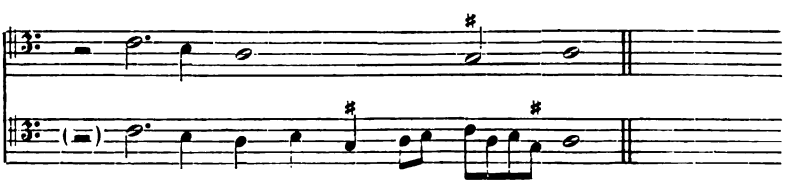
1.



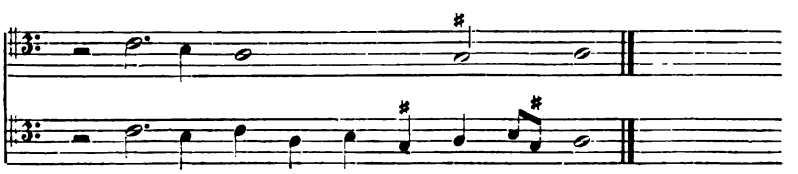
2.

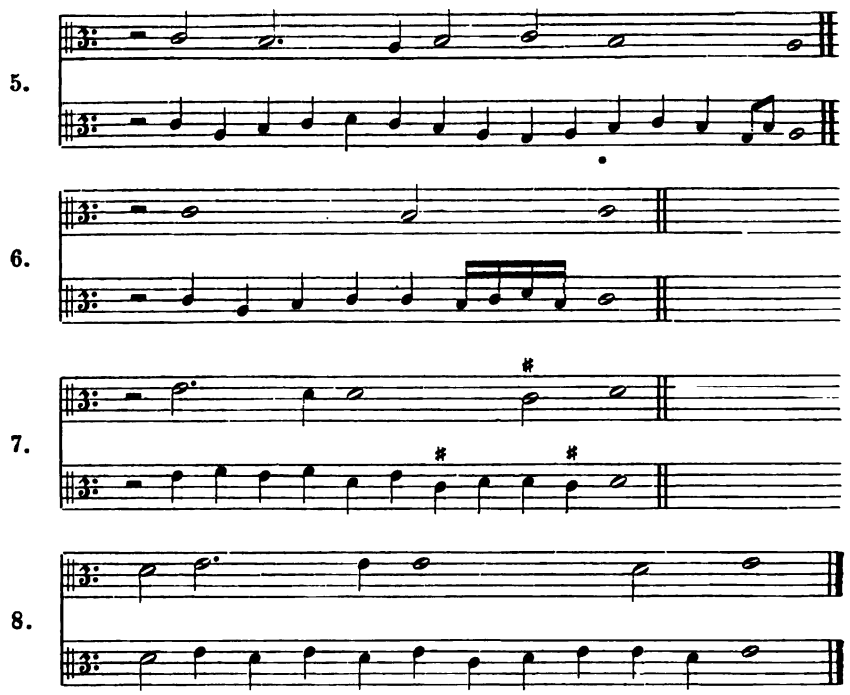


3.



4.





Alle diese Dinge erfordern Gewandtheit, Schnelligkeit *(agilità)* und Festigkeit im Takthalten, ohne welche man nichts ausrichtet. Der Sänger, welcher sich ihrer bedient, hat die Rücksicht zu nehmen, nur so viele Töne in einem Athem zu singen, als er bequem aussprechen kann. Dies muß gesagt werden, da Viele, wenn sie die Gorgia machen, die Zahl von acht Noten im Takte überschreiten; aber weil sie es gut einzurichten und anzupassen wissen, so mag solches immerhin Annehmlichkeit und Vergnügen gewähren und Niemand (sei er auch ein guter Sänger oder Komponist) wird die Überzahl so leicht merken. Aber sobald man die bestimmte Zahl von Noten unter ihre Taktbewegung setzt und diese Zahl dann nicht in das richtige Zeitmaß fällt, so wird ein solches Mehr oder Weniger ernstlich getadelt. Deßhalb erinnere ich die Schüler daran, daß, wenn auch in ihren Gorgien die Zahl der Töne der Zahl der Noten des Taktes nicht entsprechen sollte, solches nichts zu bedeuten hat, falls sie nur ohne Fehler unter ein Maß und Tempo fallen und man bei ihrer Aussprache nicht eine Unrichtigkeit erkenne oder eine Dissonanz. Denn in dieser Fertigkeit und Kunst machen Viele, die die Gorgia verstehen, liebliche und gute Passagen; wollte man die-

selben aber in Noten aufzeichnen, so würde sich darin immer bald zu viel bald zu wenig finden, und trotzdem erkennt man in ihnen nicht den allergeringsten Fehler oder Mangel.

In ähnlicher Weise kann man bei den Kadenzen jener Wiederholungen von *sol, fa, sol; la, sol, la; fa, mi, fa,* und so weiter, so lange halten, wie der ganze erforderliche Takt dauert. Es giebt Einige, die sie wiederholen in Noten von Sechzehnteln, und weil sie, mit derartigen Noten wiederholt, nichts weiter sind, als dieselben Gänge vervielfältigt, so stelle ich deßhalb kein Beispiel weiter auf, da mir hier das Wort zum Verständniß auszureichen scheint; wer nun dieser erweiterten Gänge sich bedienen will, kann ja davon nehmen, soviel er deren bedarf. Daran will ich aber erinnern, daß man sich hüten möge, das Ende der Kadenzen matt und todt auszusprechen, wie Einige thun, die da, indem sie sich einbilden, sie lieblich und schön zu machen, sie so mißgestaltet, häßlich und unschicklich erscheinen lassen, daß die Zuhörer fast die Ohren schließen, um sie nicht zu hören; denn eine solche fehlerhafte Darstellung des tiefer gelegenen Theiles der Kadenzen [1]) läßt sie so roh erscheinen, daß sie wild und bäurisch werden. Ich glaube verstanden zu sein, und wenn vielleicht Einer mich nicht versteht, so sage ich, damit auch er mich verstehen möge, daß, wenn man den letzten Theil der Kadenz, d. h. jenen, der dem Ende am nächsten ist, mit doppeltem oder einfachem Accent betonen will, man niemals die untere Terz so matt aussprechen darf, daß der Eindruck entsteht, als ob wir uns beim Aufsteigen der Töne mit Gewalt hinauf ziehen oder schleppen ließen. *(... dico, che l'ultima parte della cadenza, che è quella più propinqua al fine volendola accentuare di doppio accento ò semplice, non debba mai la sua terza inferiore pronuntiar si languida, che nell' ascendere dimostri di lasciarvici tirar per forza, et farsici strascinare.)* Dieses kann man nicht mit einem Beispiele zeigen, weil ein solcher Fehler in der schlechten Aussprache der Noten besteht. Wenn also hier nicht Alle mich verstehen sollten, so mögen sie mich für entschuldigt halten, indem ich nicht weiß, wie ich mich besser ausdrücken soll und mit welchen Worten ich es besser darthun könnte. Unter Sängern pflegt man diese Ausführung die schlaffe, geschleifte oder halb lebendige Kadenz zu nennen wegen der geringen Lebendigkeit und Kraft, die der Sänger ihr giebt. [2])

Es ist auch ferner noch eine Weise vorhanden, um in dem Basse

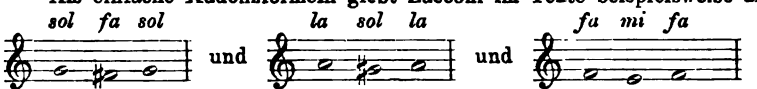
[1]) Mit diesem tiefer gelegenen Theile ist das *fa accidentale*, die Unterterz der Finalis gemeint.

[2]) Was der Autor nicht völlig klar machen konnte, dürfte uns anscheinend noch weniger gelingen. Weil aber unsere vollkommenere Notenschrift eine bessere

oder in den Grundstimmen einige Töne mit einfachen Accenten *(con accenti ordinarij)* zu verschönern, die überall da angebracht werden können, wo die tieferen Stimmen die oberen stützen. Um davon einige Beispiele zu geben, folgen hier nachstehende Proben.

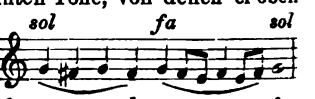
Aufzeichnung gestattet und überdies der ganze Absatz eine Erklärung wünschen läßt, folgen hier nachstehende Bemerkungen.

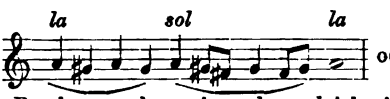
Als einfache Kadenzformeln giebt Zacconi im Texte beispielsweise an:

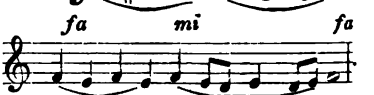


und und u. s. w.

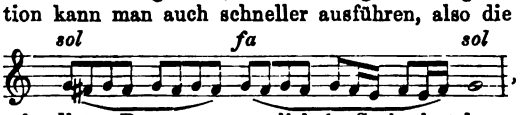
Diese kann man einfach lang aushalten, oder auch mit ihren *rotture* vortragen. Solche einfachen Brechungen durch Wiederholung der genannten Töne, von denen er oben S. 355 Beispiele gegeben hat, sind in diesem Falle



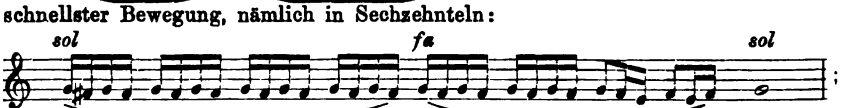


oder 

Diese Brechung oder, wie andere gleichzeitige Schriftsteller sie nennen, Diminution kann man auch schneller ausführen, also die Wiederholung verdoppeln, z. B.

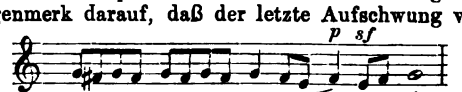


, und Einige thun das sogar in schnellster Bewegung, nämlich in Sechzehnteln:

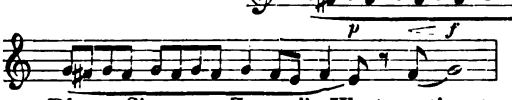


;

denn, sagt Zacconi, es ist Jedem unbenommen, so viele Noten für eine einzusetzen, als er will. Nur kommt es oft vor, daß man sich übernimmt; und namentlich bei zu vielen Noten erlahmt die Stimme leicht und am Ende reicht der Athem nicht mehr aus, was gewöhnlich an der Stelle geschieht, wo die tiefste Note, die Unterterz, eintritt, von welcher aus sich die Stimme zur Finalis aufzuschwingen hat. Erlahmt dort nun die Kraft, so wird dieser Aufschwung matt und todt; statt einen Beweis von unerschöpflicher Stimmkraft darzulegen, zeigt der Sänger durch solche Ermattung nur, daß er zu viel unternahm, als er die Trillerbewegung und Brechung in so kleinen Notenwerthen ausführte. Also das Ende der Kadenz gut heraus zu bringen, das ist die Hauptsache, und das meiste zur guten Ausführung thut ein strenges Augenmerk darauf, daß der letzte Aufschwung von der kleinen Unterterz zur Finalis

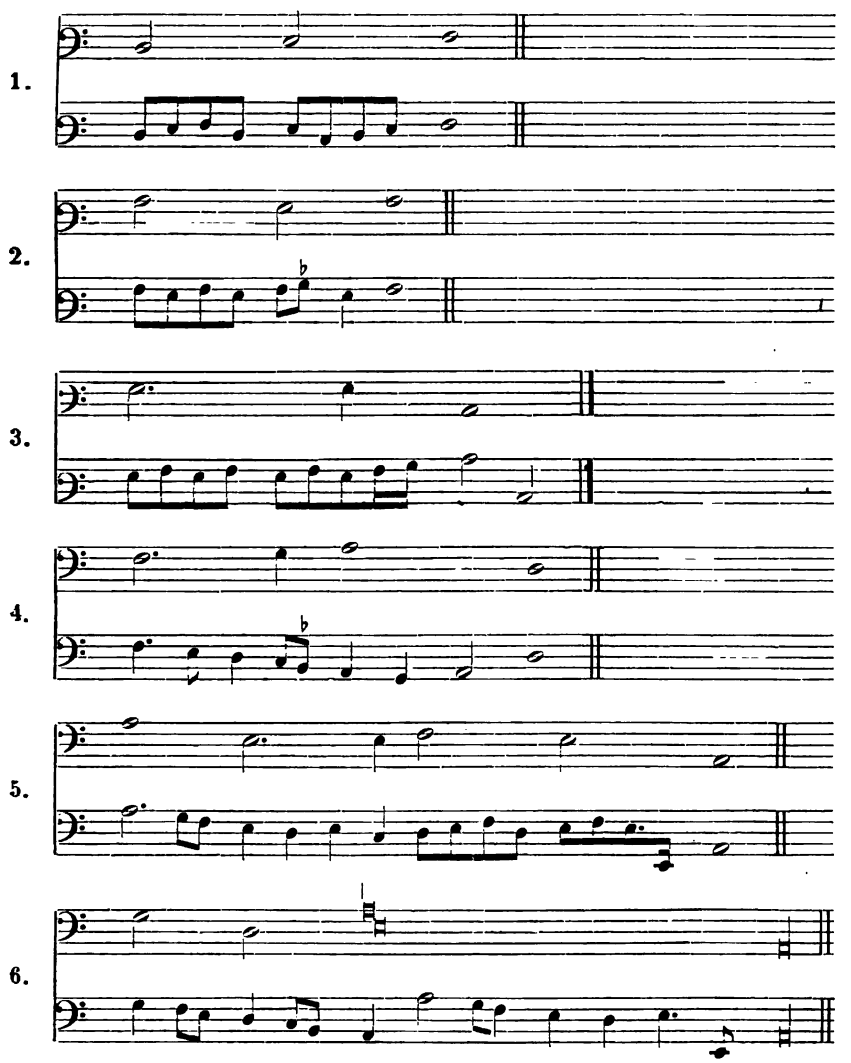


nicht etwa so:

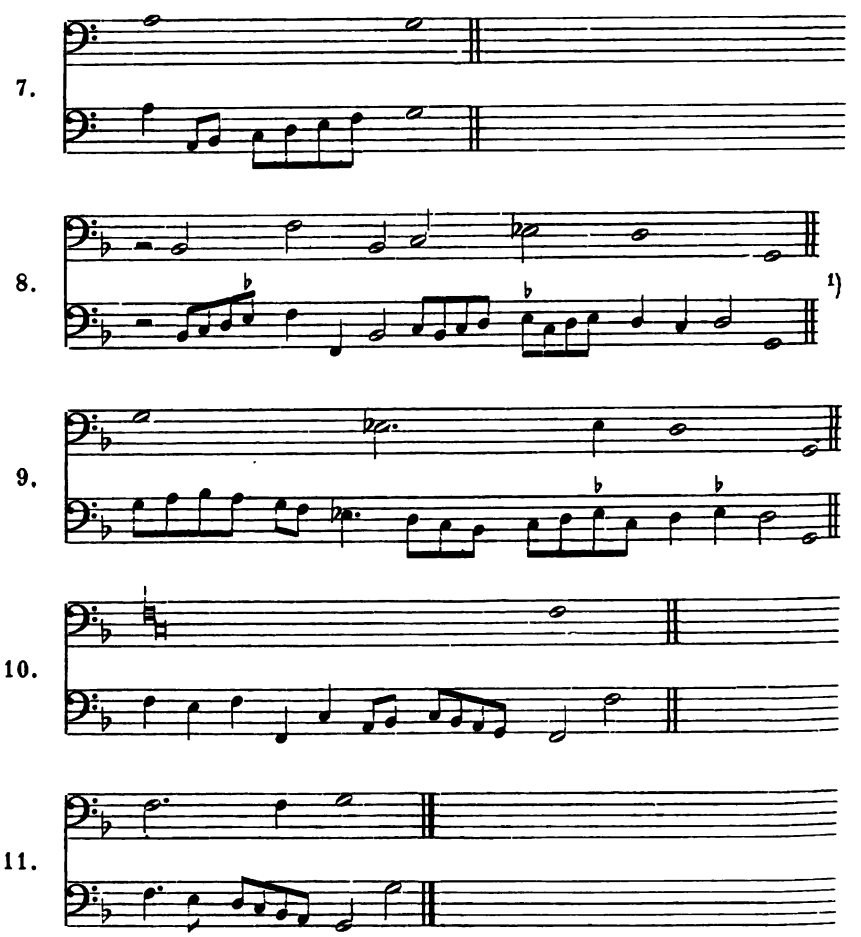


ausgeführt werde.

Dieser Sinn von Zacconi's Worten stimmt zu einer Wahrnehmung, die man noch heute machen kann; denn in der That hört man von effect-haschenden Sängern sehr häufig die widerwärtige Manier, den Eintritt der Finalis möglichst lange in



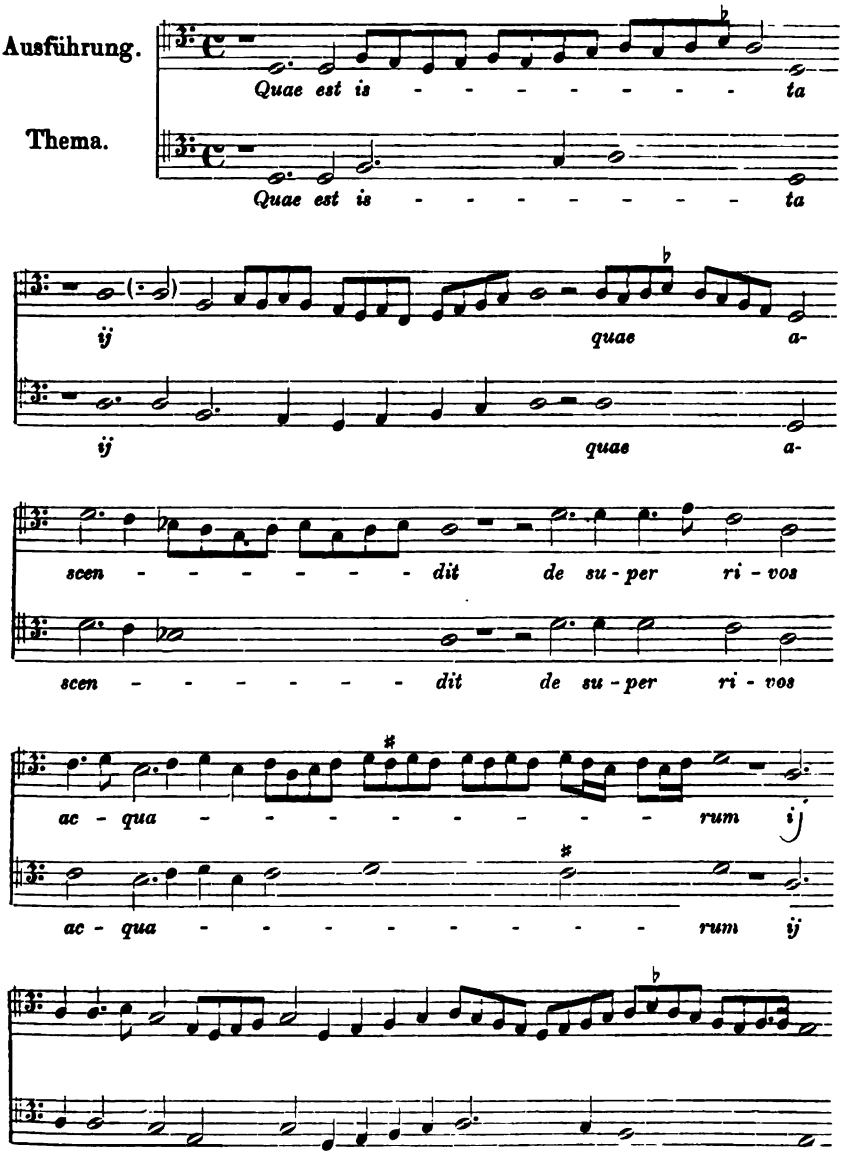
einem zerfließenden *smorzando* hinzuhalten, um dann, wenn die Ungeduld des Hörers auf's höchste gestiegen ist, brüsk und brutal mit der Schlußbewegung schnell abzuschnappen. In den Kadenzen zeigt sich der Sänger: diese alte Wahrheit prägt Meister Zacconi nachdrücklich ein und beleuchtet sie von verschiedenen Seiten. Nicht bloß die Kunst, sondern auch der Charakter des Vortragenden kommt in der Kadenz mehr zum Vorschein, als an irgend einer andern Stelle. Die Kadenz wird daher immer derjenige Ort bleiben, wo sich Kunst und Unkunst am deutlichsten scheiden.

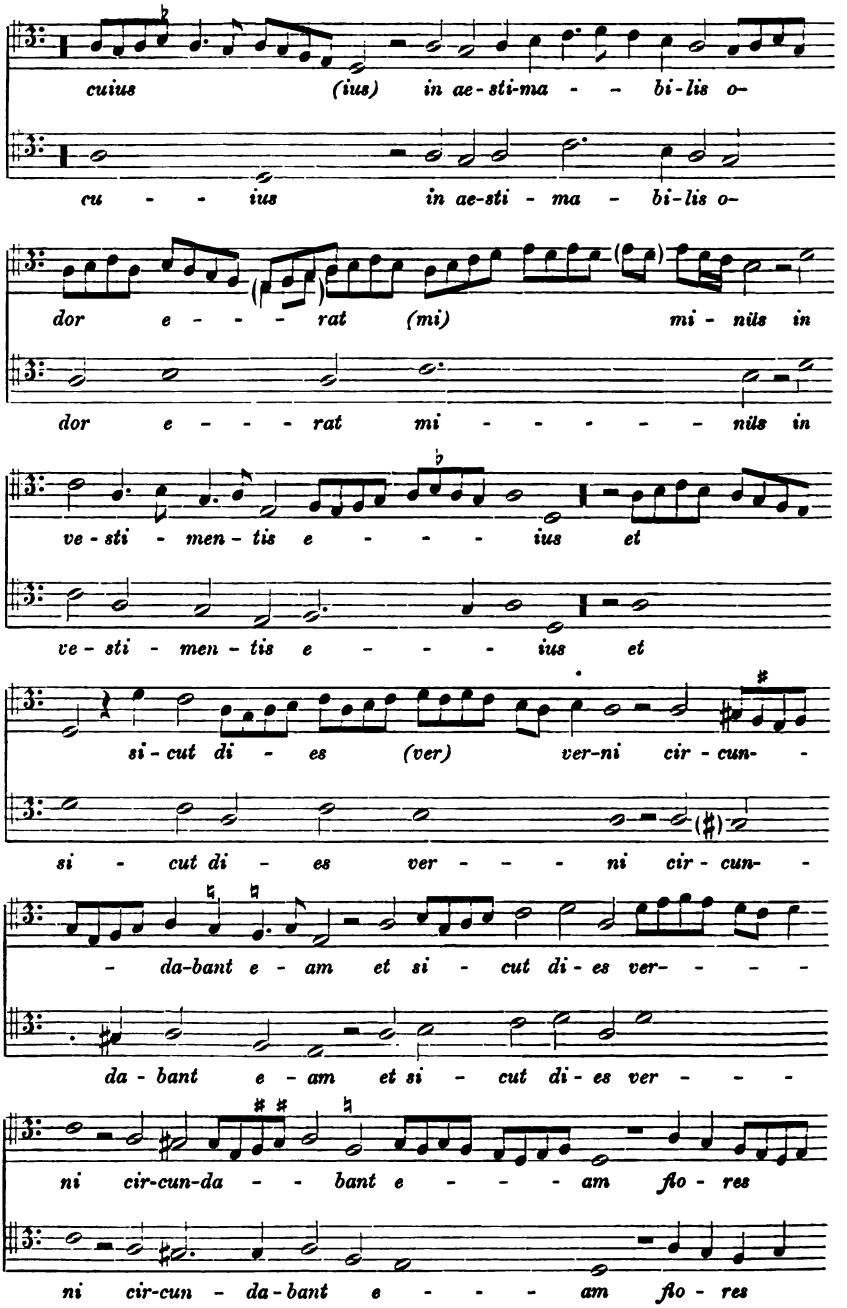


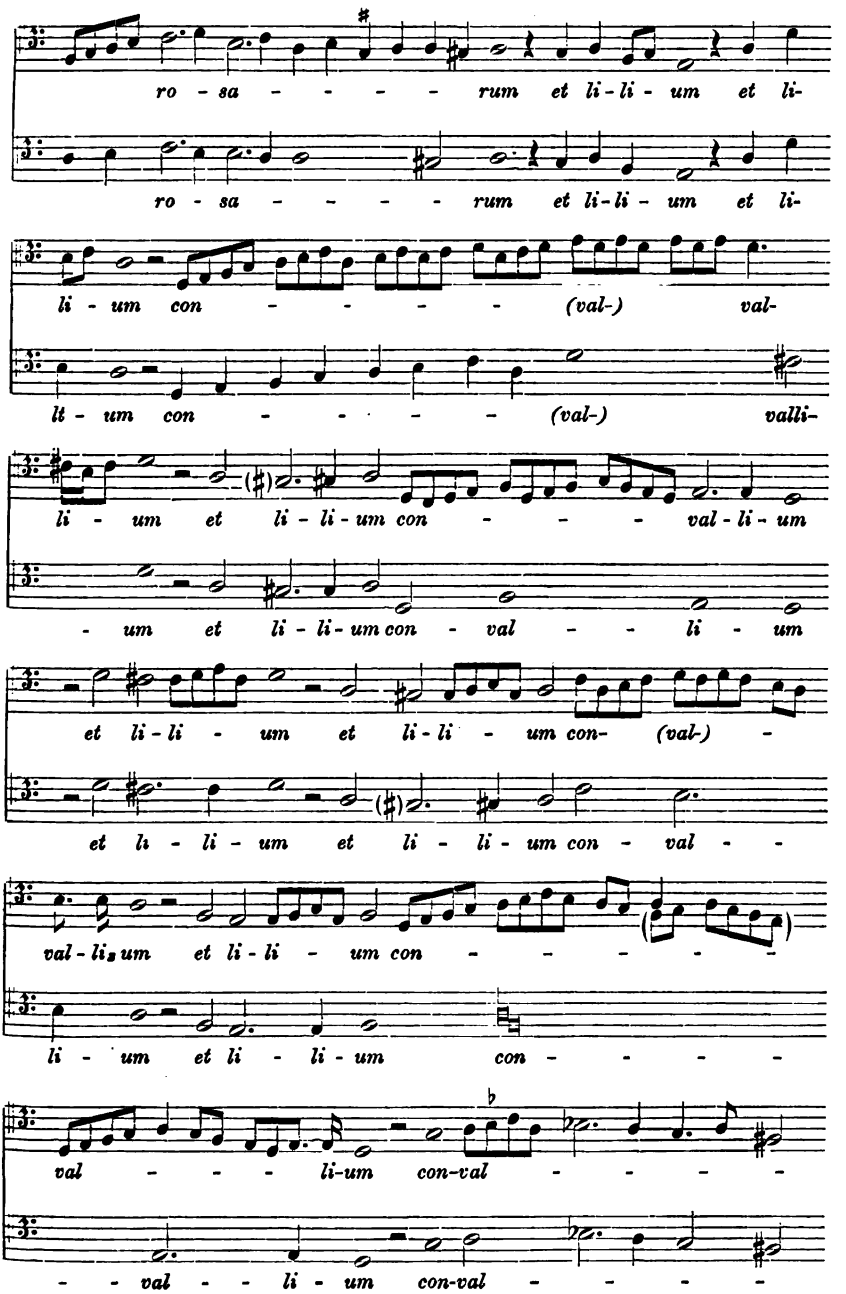
Übrigens, damit die Schüler noch besser angeleitet werden, meine Passagen zu gebrauchen und in denselben sich zum wirklichen Meister zu machen, habe ich das unten stehende Beispiel gebildet, welches eine vollständige Motette vorstellt. Aus demselben werden sie ersehen, wie man die Gesänge ausschmückt; und zu noch besserem Verständniß habe ich mich nicht darauf beschränkt, die einzelne ausgeschmückte Stimme herzusetzen, sondern ich habe ihr auch denjenigen Part beigefügt, welcher die Noten in natürlicher Aufzeichnung

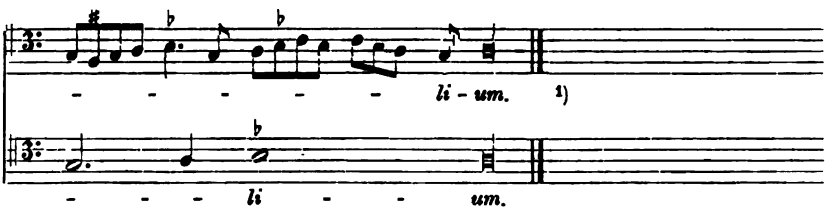
[1]) Dieses Beispiel enthält bei Zacconi, außer falschen Noten, im Thema vier Viertel und in der Ausführung zwei Viertel zu viel.

enthält. Deßhalb zeigt die erste Linie den Aufputz und die zweite den nackten Theil. *(Però sempre il primo ordine di corde dimostra l'acconciatura, et il secondo la parte nuda.)* Das Beispiel ist dieses.




cuius (ius) in ae-sti-ma - - bi-lis o-
cu - - ius in ae-sti - ma - bi-lis o-
dor e - - - - rat (mi) mi - nils in
dor e - - - - rat mi - - - - - - nils in
ve - sti - men - tis e - - - - ius et
ve - sti - men - tis e - - - - ius et
si - cut di - es (ver) ver-ni cir - cun- -
si - cut di - es ver - - - - ni cir - cun- -
- da-bant e - am et si - cut di - es ver- - - -
da - bant e - am et si - cut di - es ver - - -
ni cir-cun-da - - bant e - - - - am flo - res
ni cir-cun - da-bant e - - - - am flo - res

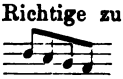
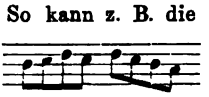

ro - sa - - - - - rum et li - li - um et li-
ro - sa - - - - - rum et li - li - um et li-
li - um con - - - - - (val-) val-
lt - um con - - - - - (val-) valli-
li - um et li - li - um con - - - - val - li - um
- um et li - li - um con - val - - li - um
et li - li - um et li - li - um con- (val-) -
et li - li - um et li - li - um con - val - -
val - li - um et li - li - um con - - - - - -
li - um et li - li - um con - - - -
val - - - - li-um con-val - - - - -
- - val - - li - um con-val - - - -



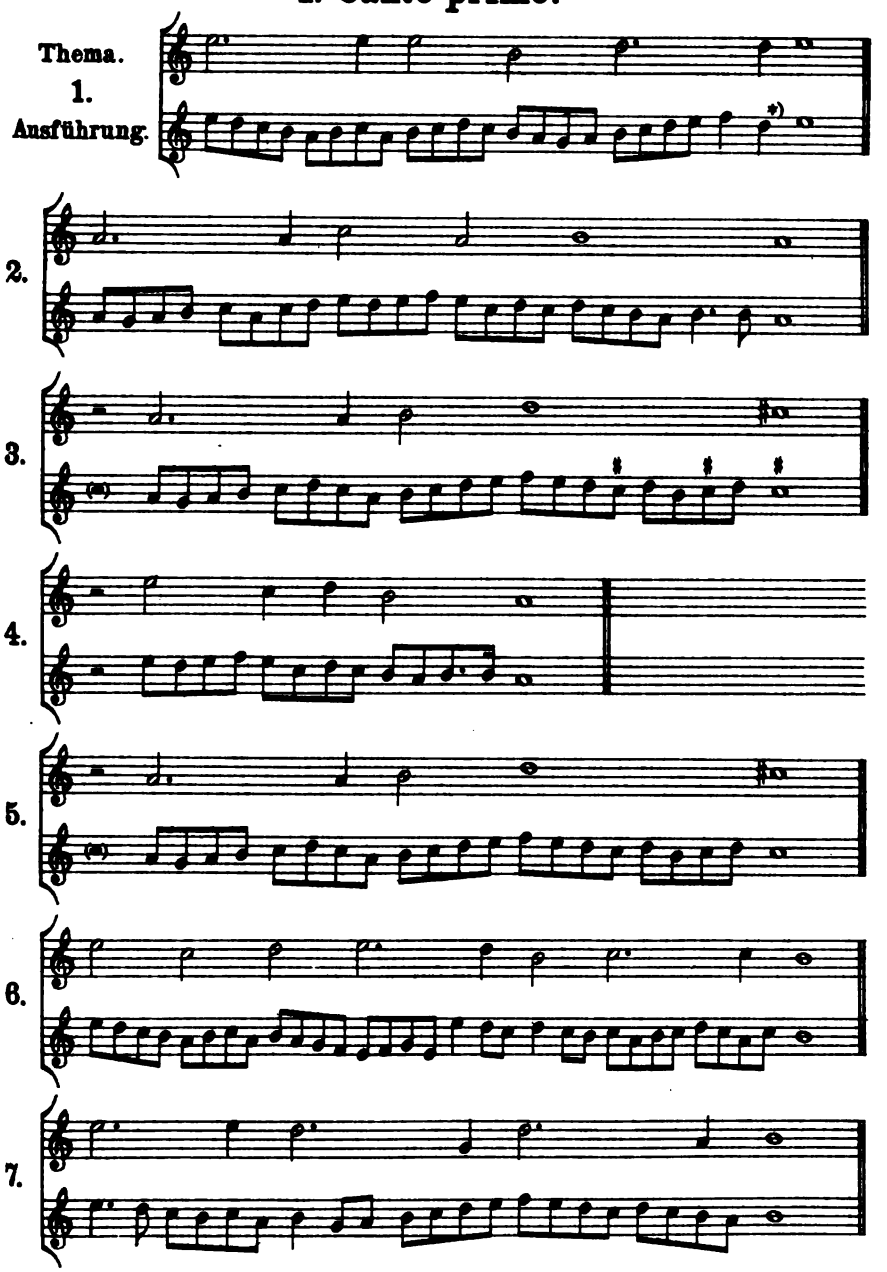
Diese wenigen Verzierungen und Verschönerungen können bei allen andern Gelegenheiten dienen, und jener Sänger, der diese wenigen gut ausführen kann, darf damit zufrieden sein. Denn überreiche Ausschmückungen, wenn sie auch unsern Ohren ergötzlich sind, gefallen darum noch nicht immer, vielmehr habe ich gefunden, daß die Komponisten bisweilen sogar der Gelegenheit aus dem Wege gehen, einige ihrer Stücke vortragen zu lassen, um sie nur nicht solchen [Koloratur-] Sängern zur Aufführung in die Hände zu geben, aus keinem andern Grunde als weil sie die betreffenden Kompositionen gern mit den schlichten und einfachen Accenten hören möchten, auf daß man die Kunststücke, mit denen sie gewebt und gemacht sind, [besser] heraus hören könne. *(. . . che le molte vaghezze se bene sono delettevole all' orecchie nostre, non per questo le piacciano sempre; anzi che io ho trovato alle volte i Compositori haver fuggito l'occasione di far cantar alcune cose loro: per non farle cantare, et darle in mano à simili Cantori: non per altro solo perchè haveano a piacere di sentirle con gli accenti schietti, et semplici: acciochè s'udissero gli artificij con che le haveano tessute, et fatte.)*

Aber wenn Einer sich wundern und nach der Ursache suchen sollte, warum ich mir lieber eine Motette, als ein Madrigal gewählt habe, um sie auszuschmücken und dann ausgeschmückt als Beispiel aufzustellen, der soll wissen, daß ich es gethan habe, weil die Madrigale gewöhnlich schwerer sind, als die Motetten. Deßhalb glaube ich, daß letztere für Anfänger und Unkundige nützlicher sind, als andere Stücke. Wer erst in diesen wenigen Sachen ordentlich geübt ist, der wird das Gelernte auf alles, was er will, anwenden können.

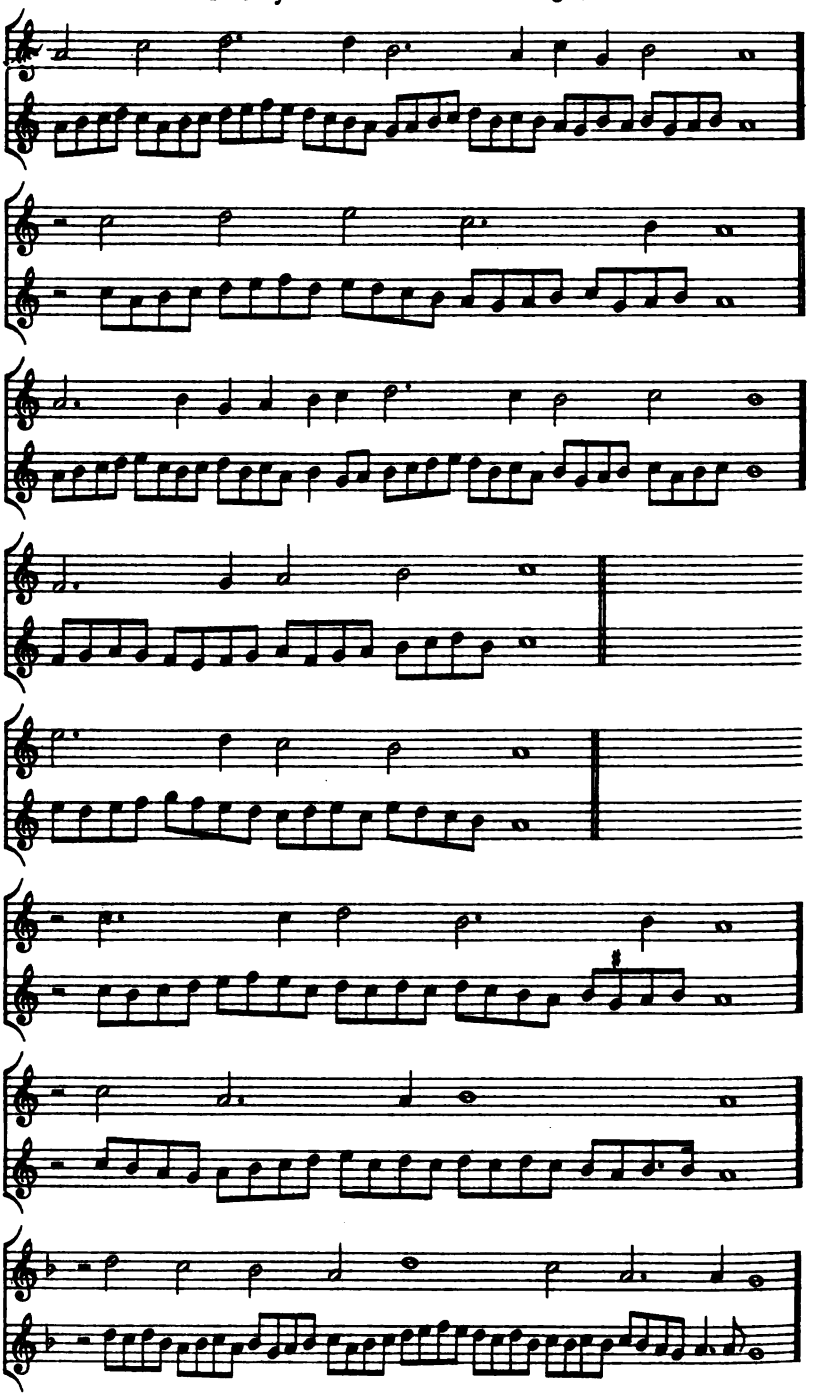
Damit man nun lerne, es noch besser zu machen, lege ich hier folgende Reihe von Beispielen vor.

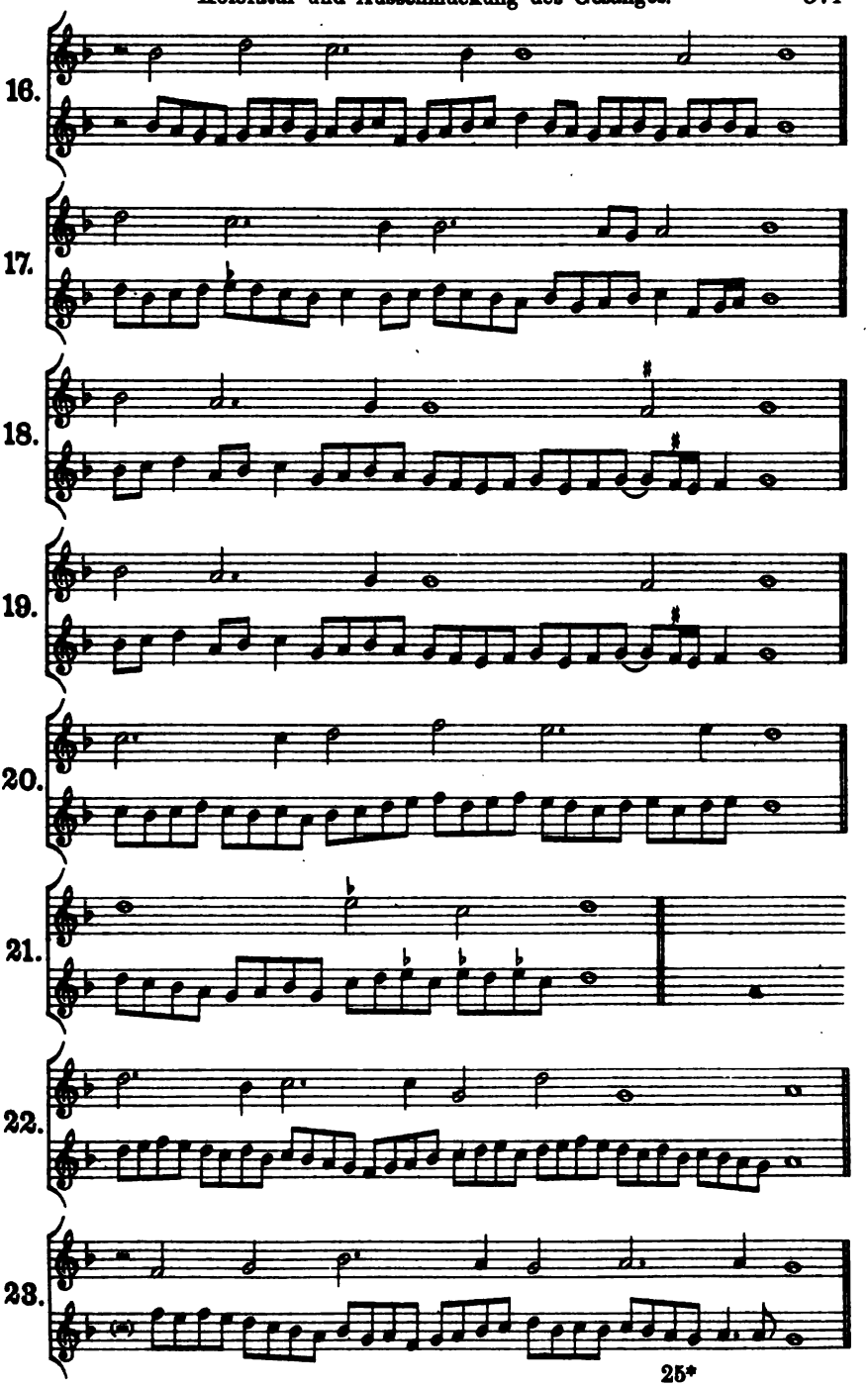
1) Der Text ist untergelegt wie er bei Zacconi steht, soweit die Willkür der damaligen Drucke solches ermöglicht. Den richtigen Untersatz der Silben habe ich durch Klammer angedeutet. Weil aber die geschwänzten Noten, wie Achtel und Sechzehntel, in den alten Musikdrucken unverbunden für sich stehen, ist es unmöglich überall das Richtige zu treffen. So kann z. B. die vorletzte Silbe *li* auch auf oder  oder gar  gesungen werden, und es ist nur deßhalb hier gesetzt, weil es genau so in der Vorlage steht. Auch diese Text-Placi ung gehörte zu den unantastbaren Sänger-Freiheiten.

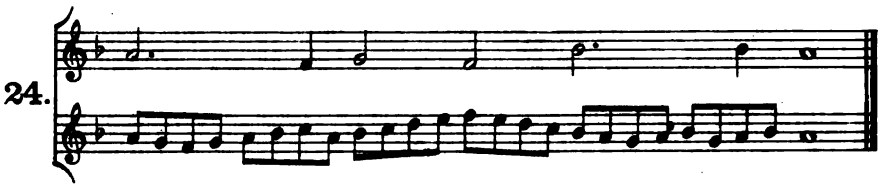
I. Canto primo.



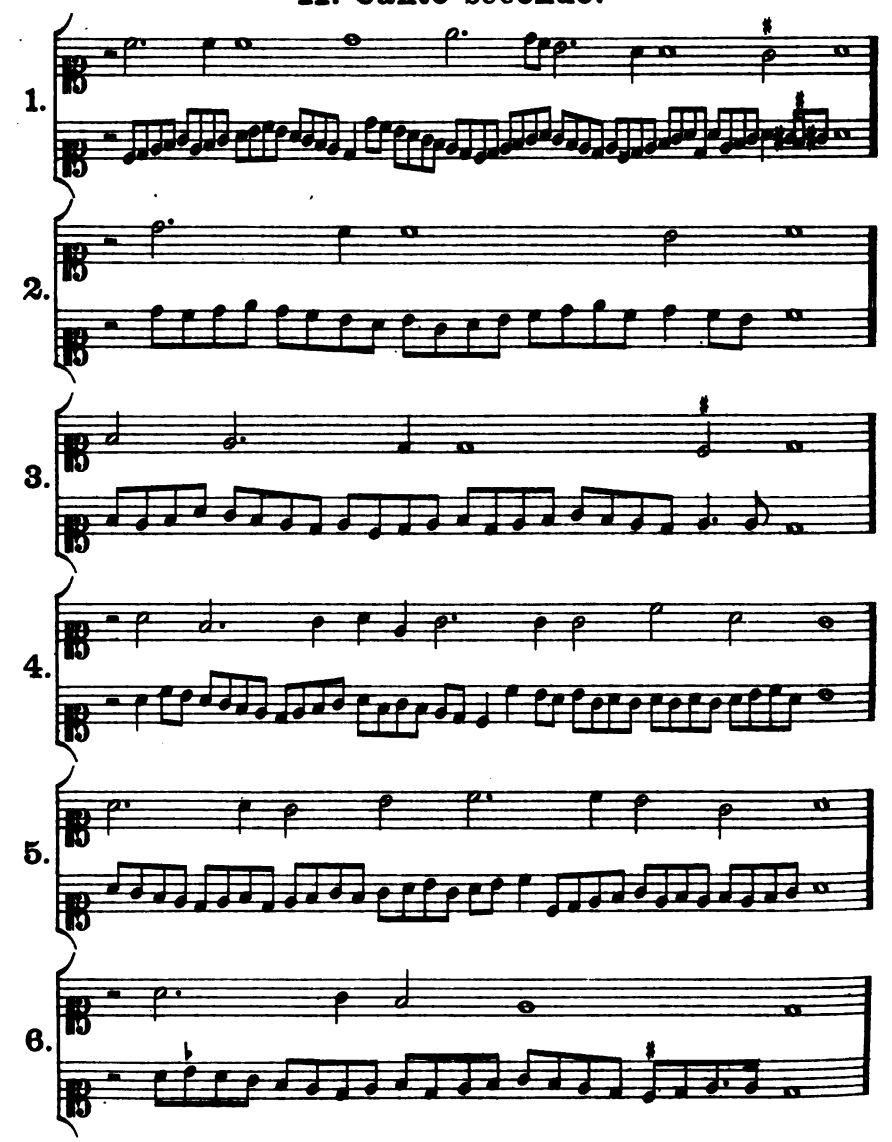
*) Bei Zacconi stehen (Fol. 64b). Merkwürdiger Weise sind bei der Wiederholung dieser Figur (Fol. 75; siehe unten S. 389) ebenfalls zwei Achtel gesetzt, und zwar acht mal.

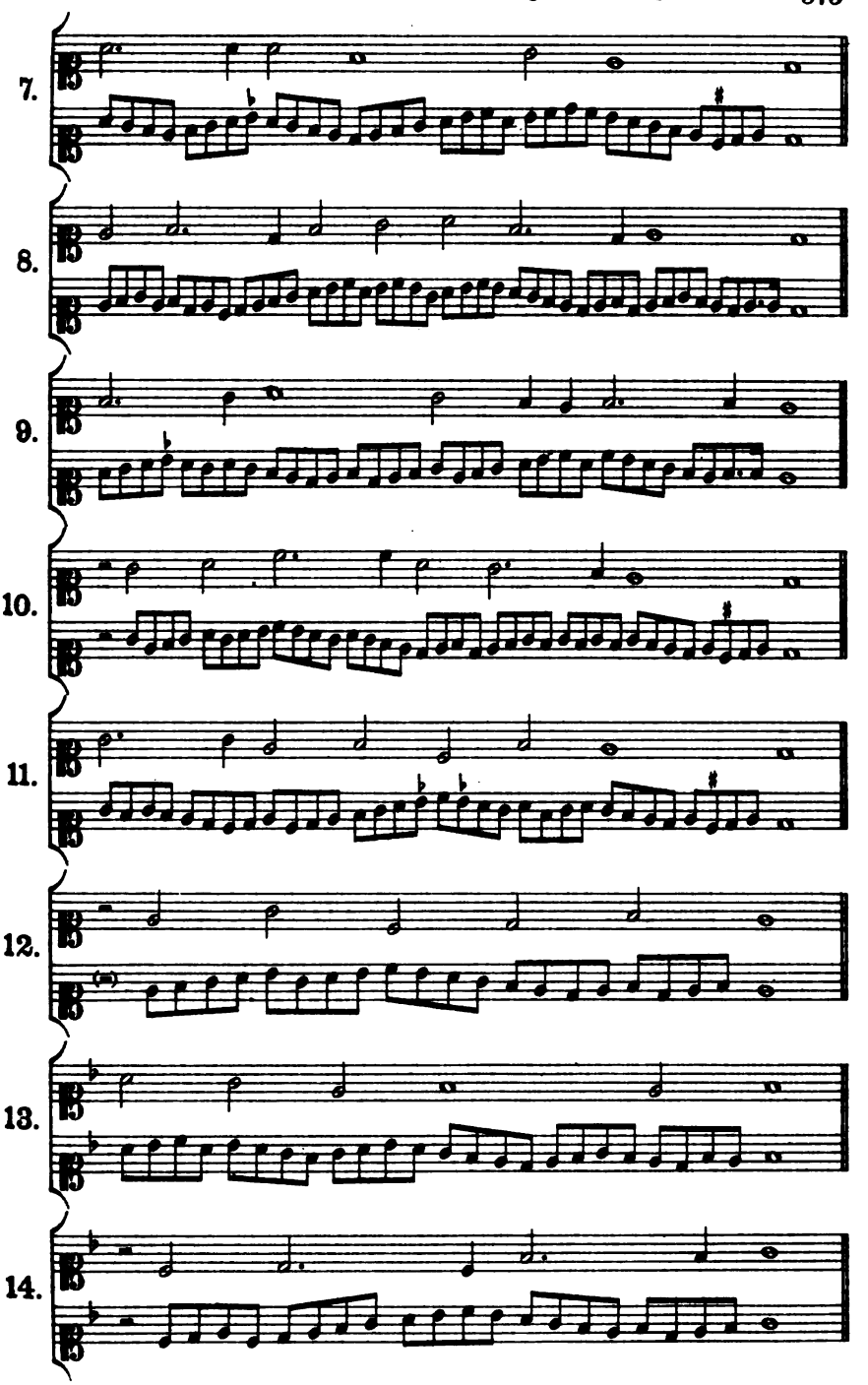

8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

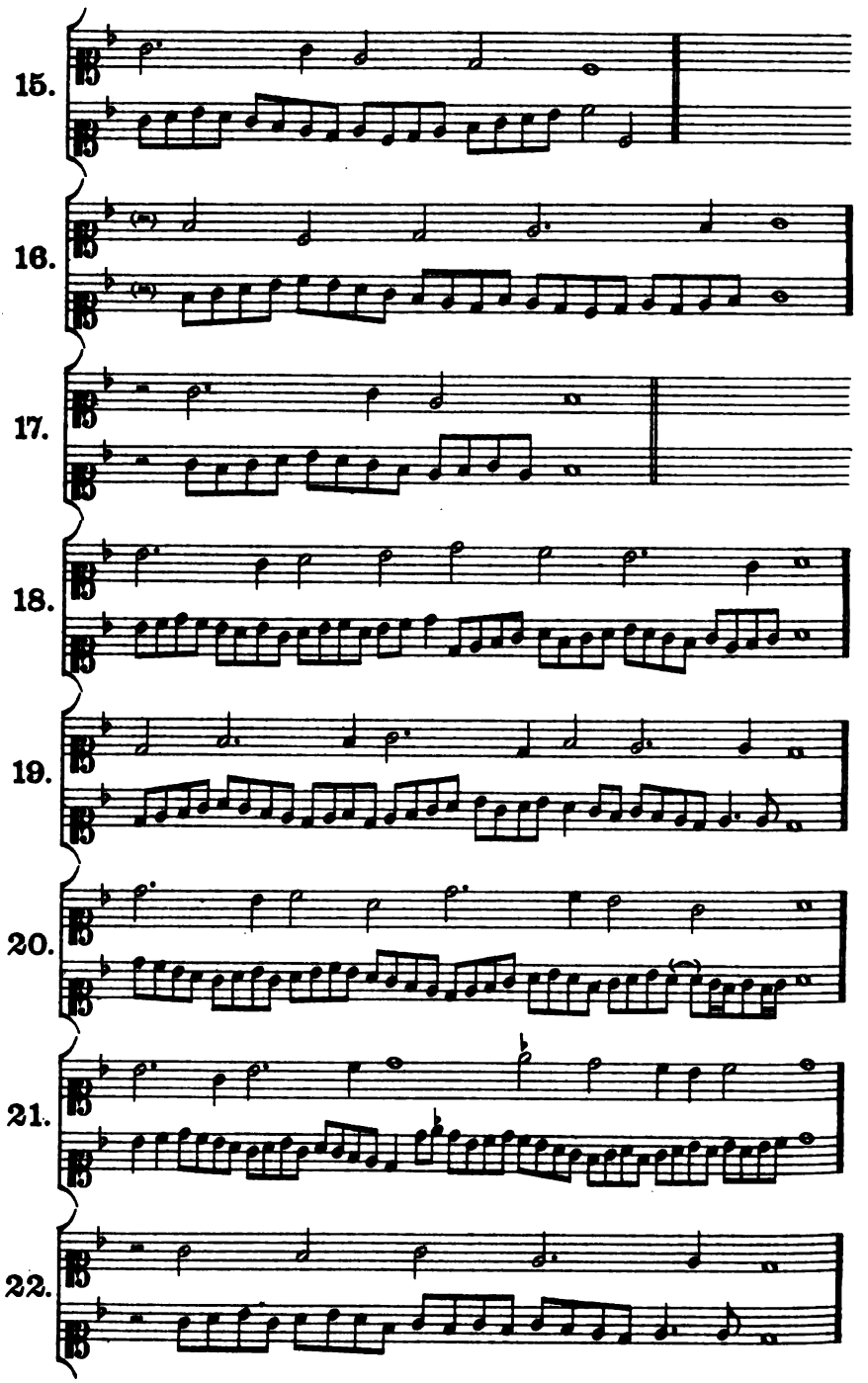

16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.



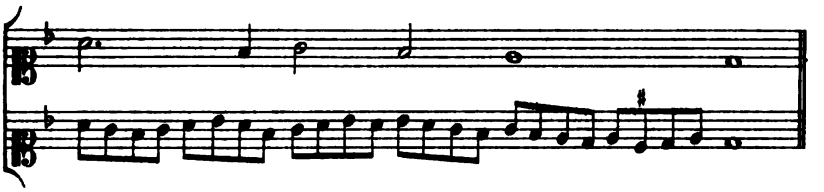
II. Canto secondo.



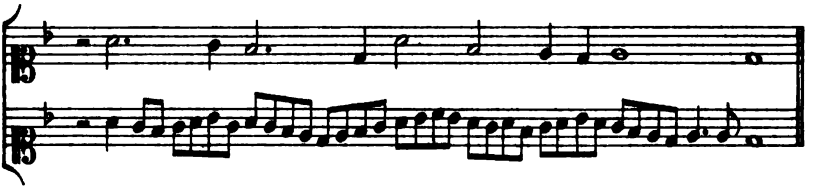

7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.


15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

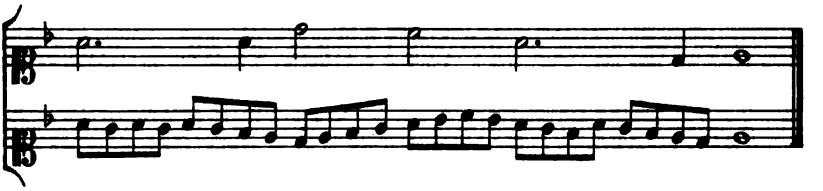
23.



24.

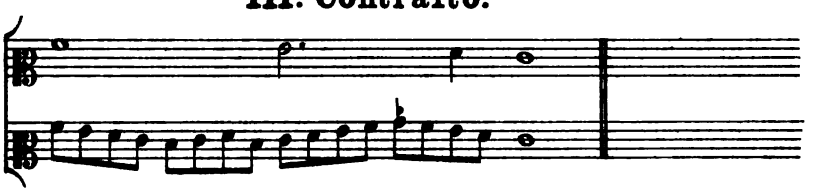


25.

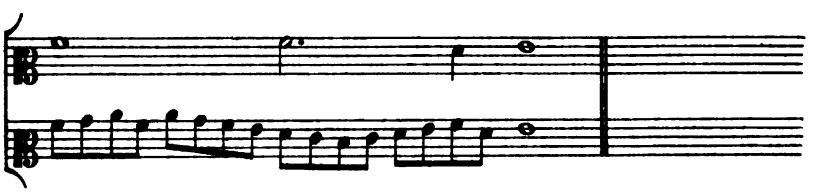


III. Contralto.

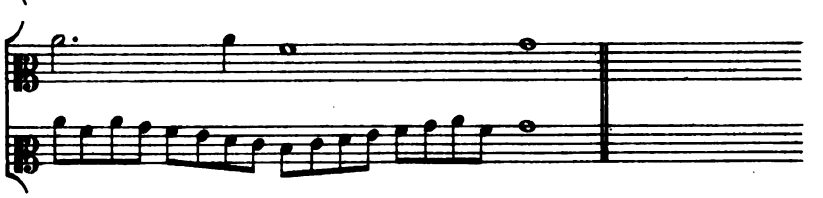
1.



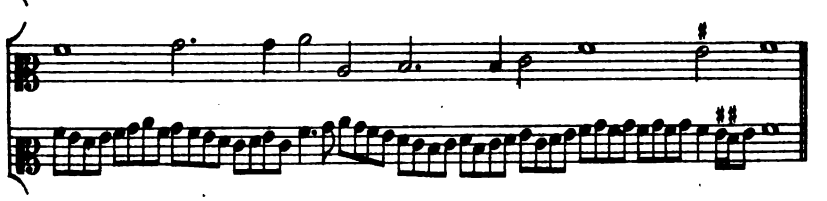
2.

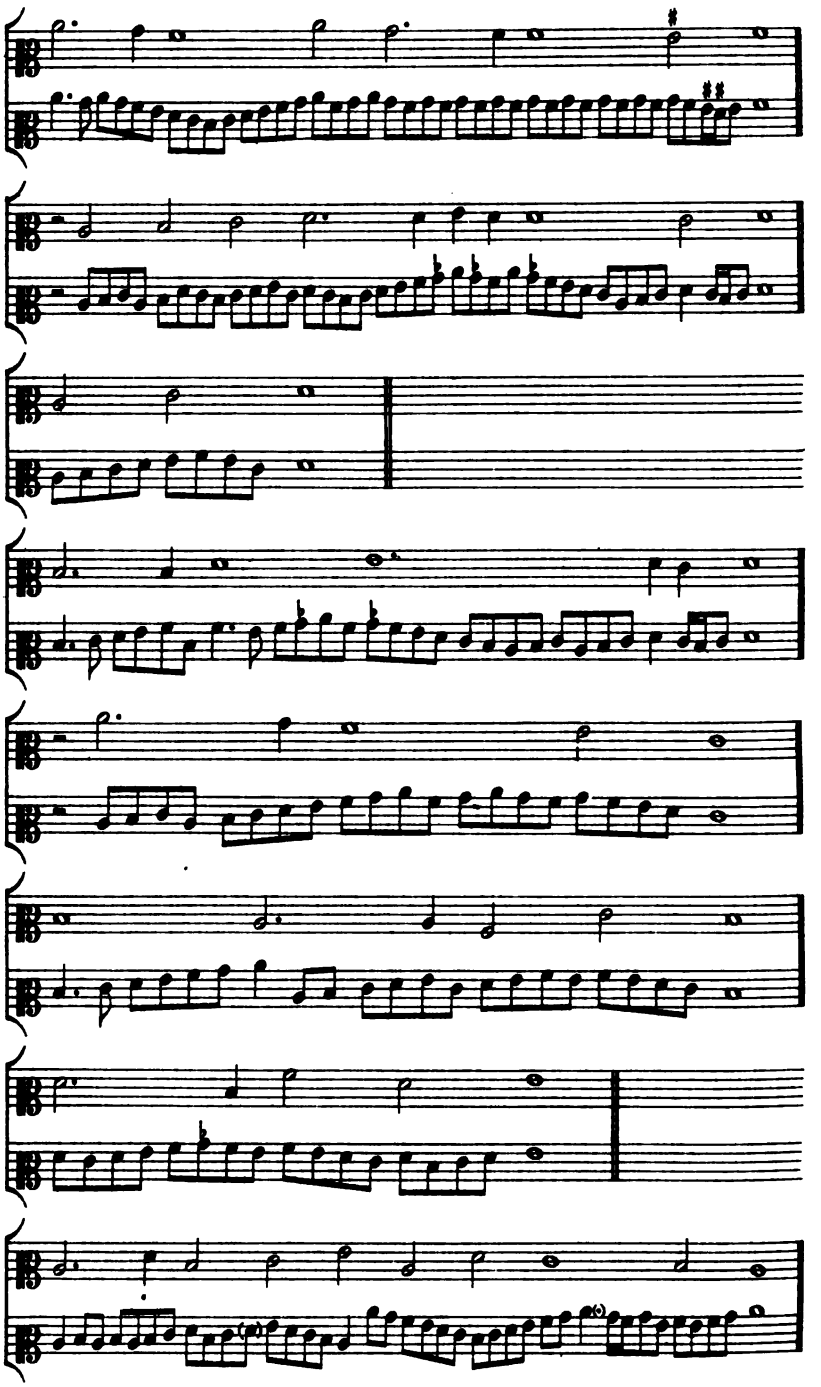


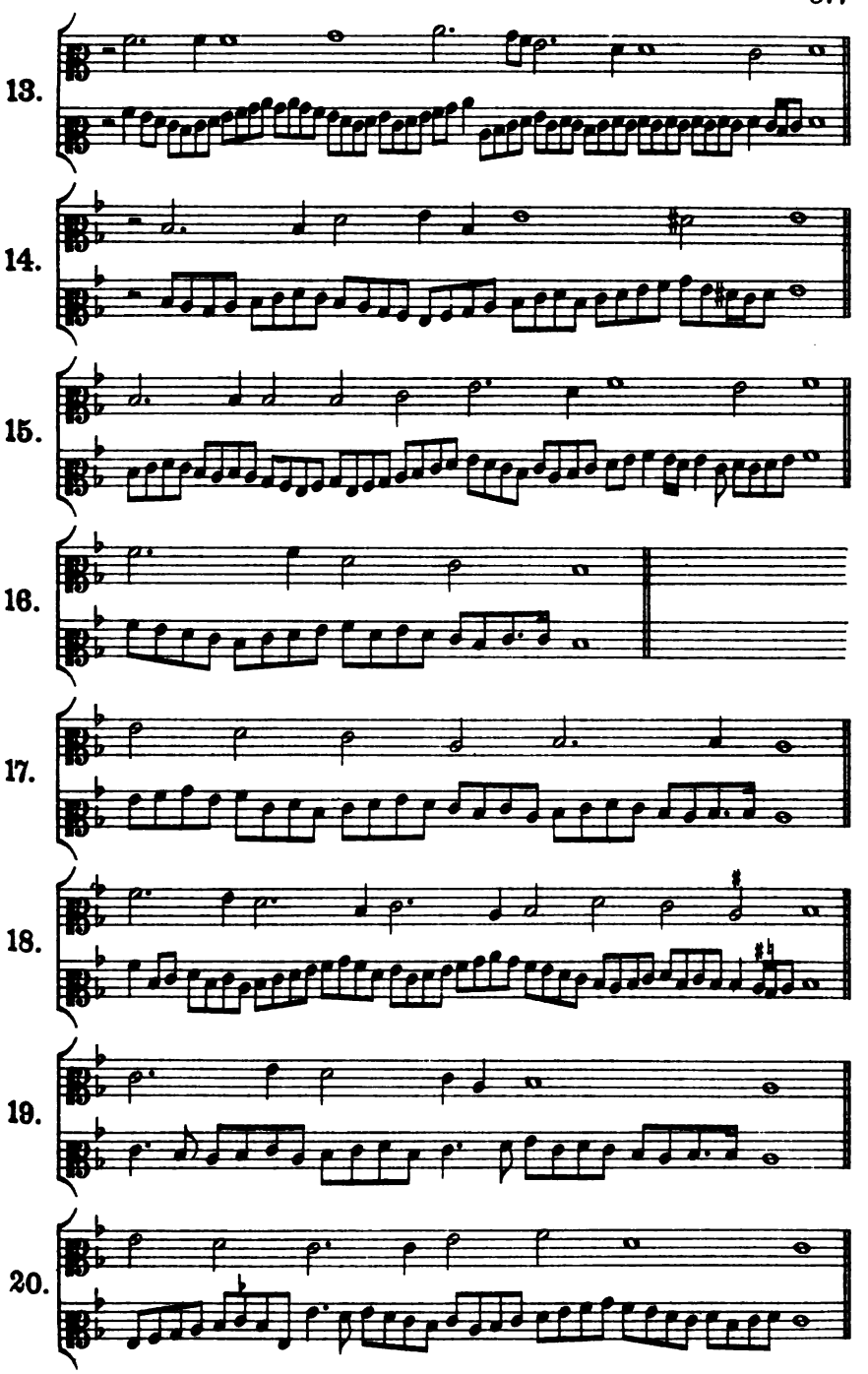
3.

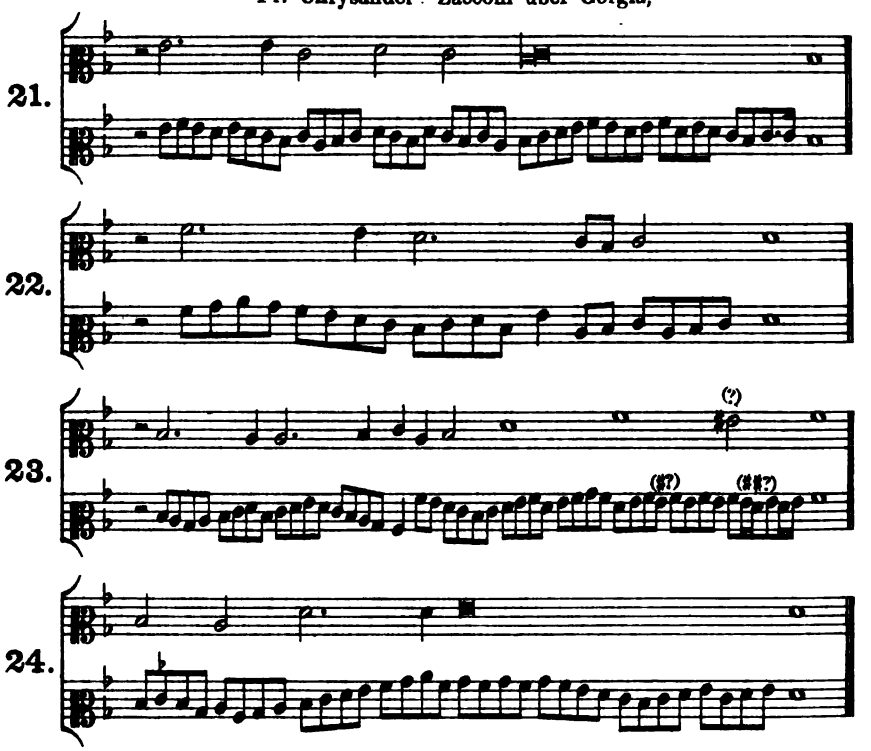


4.

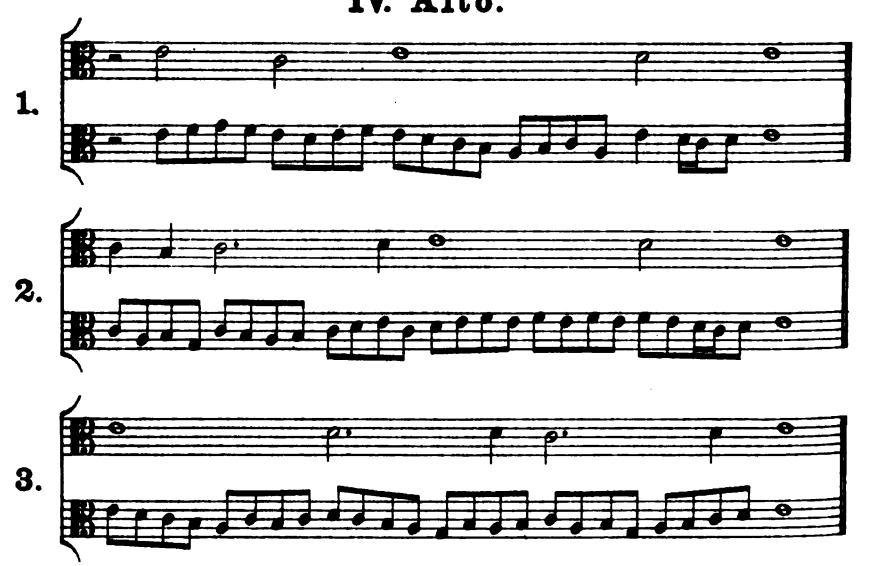


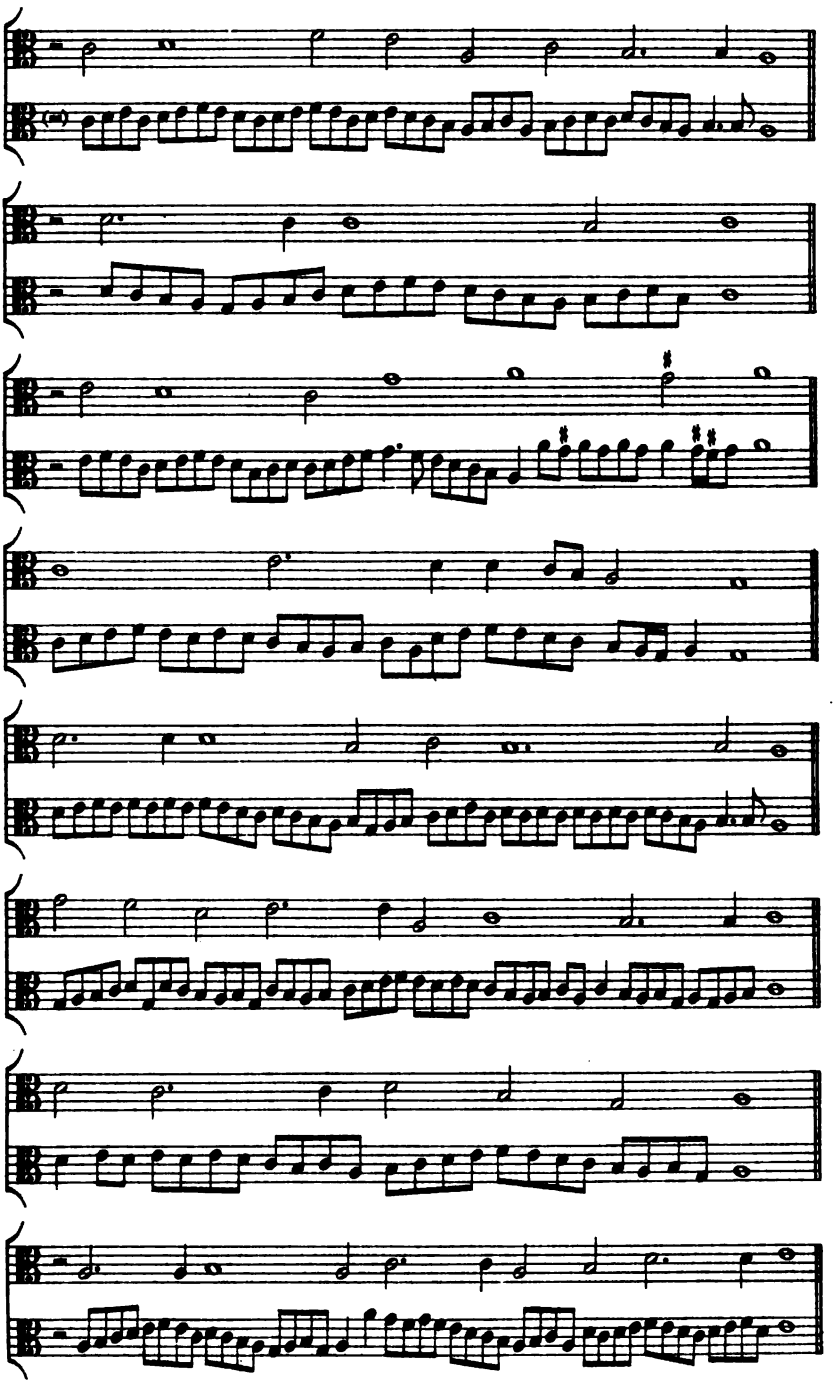

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

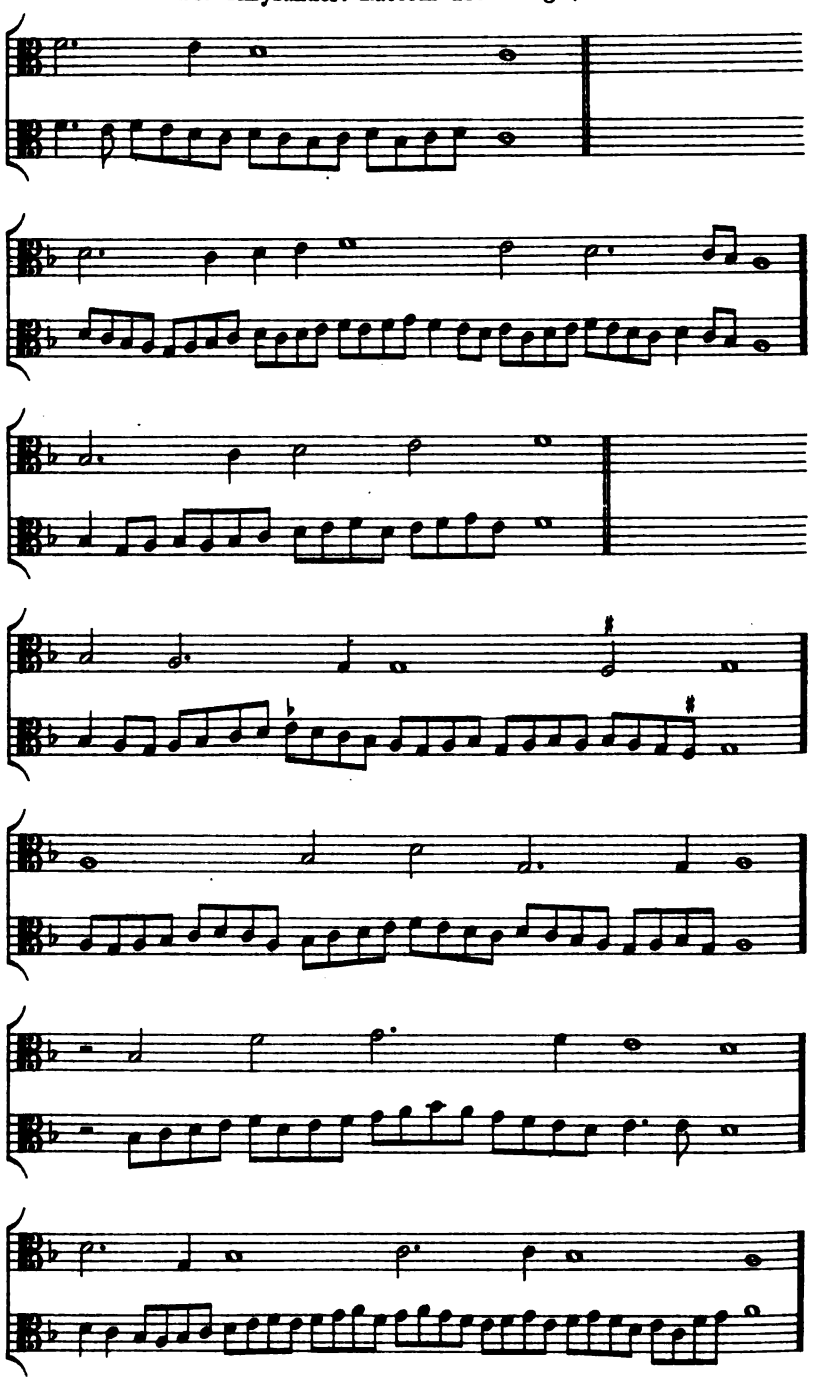

13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.



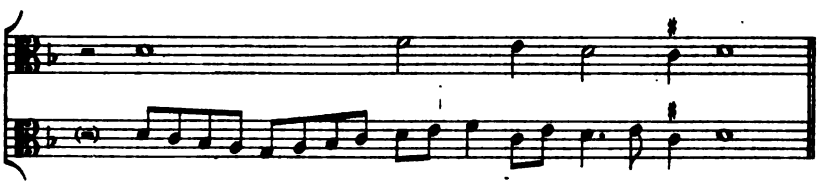
IV. Alto.



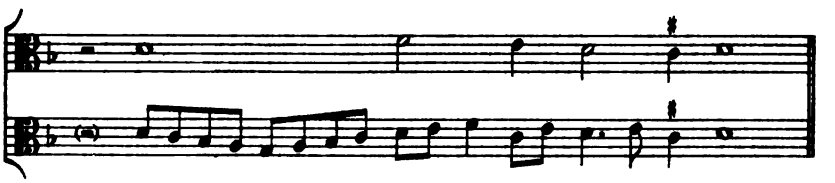

4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.


12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

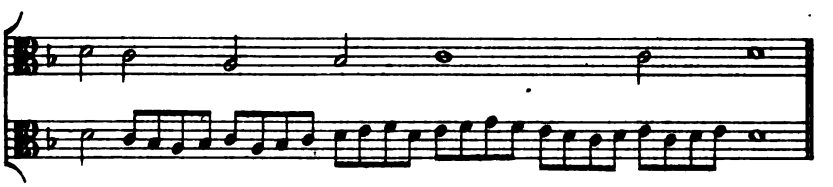
19.



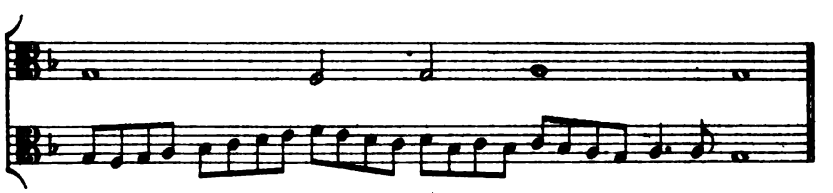
20.



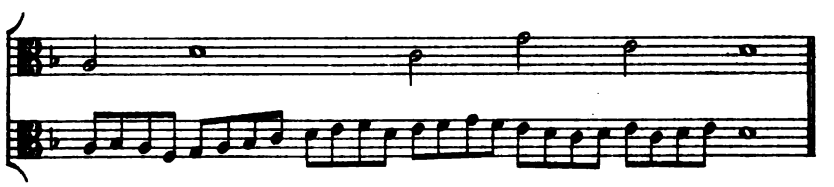
21.



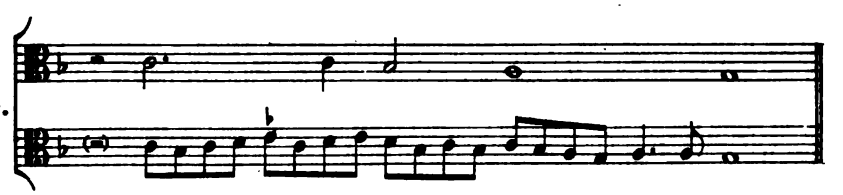
22.



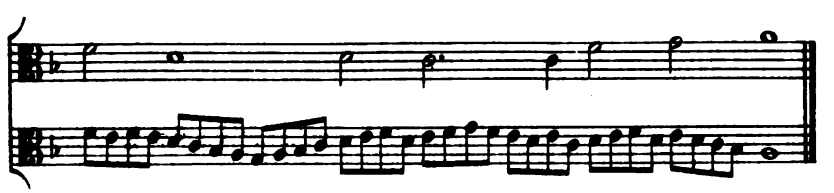
23.



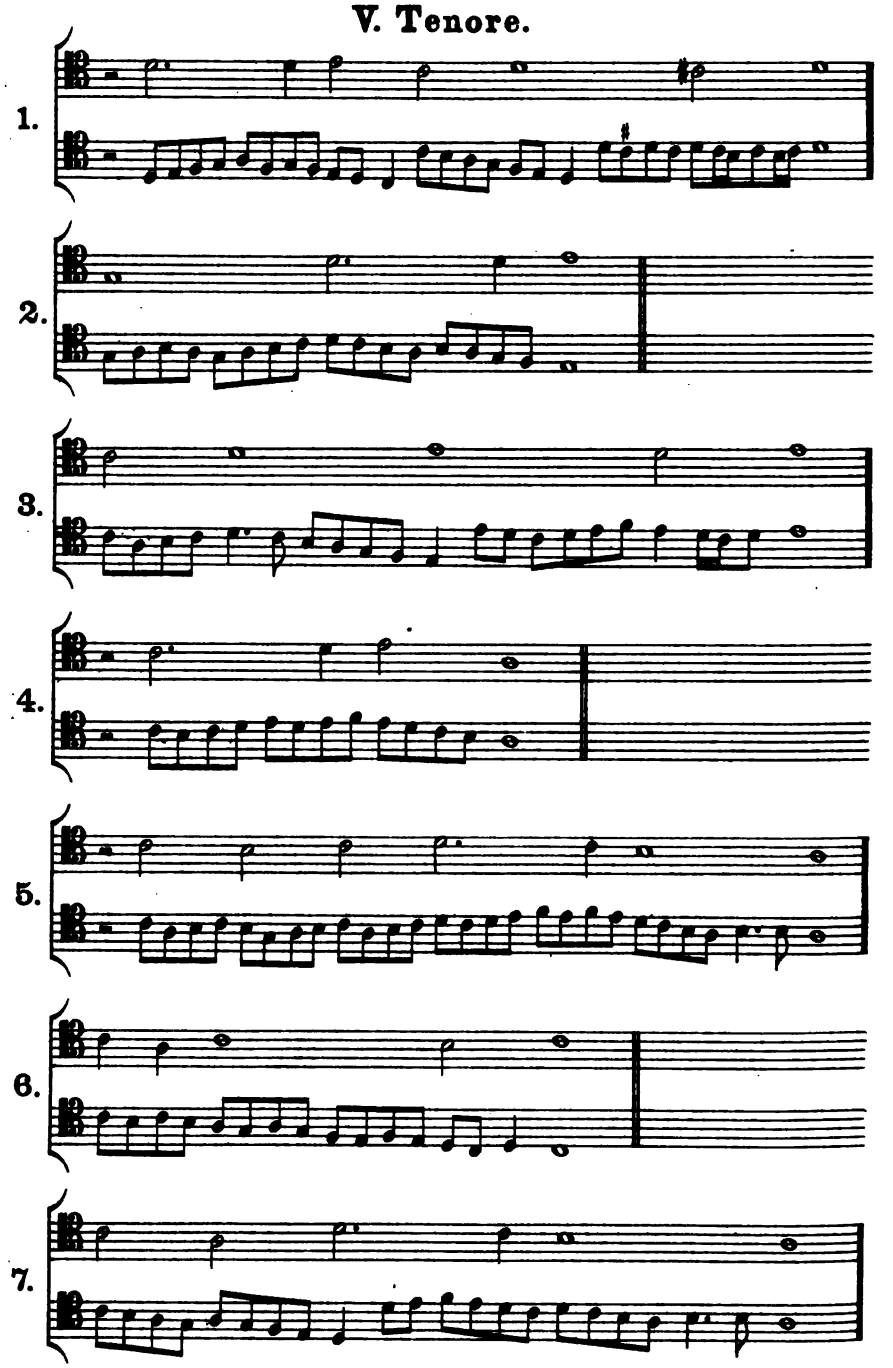
24.

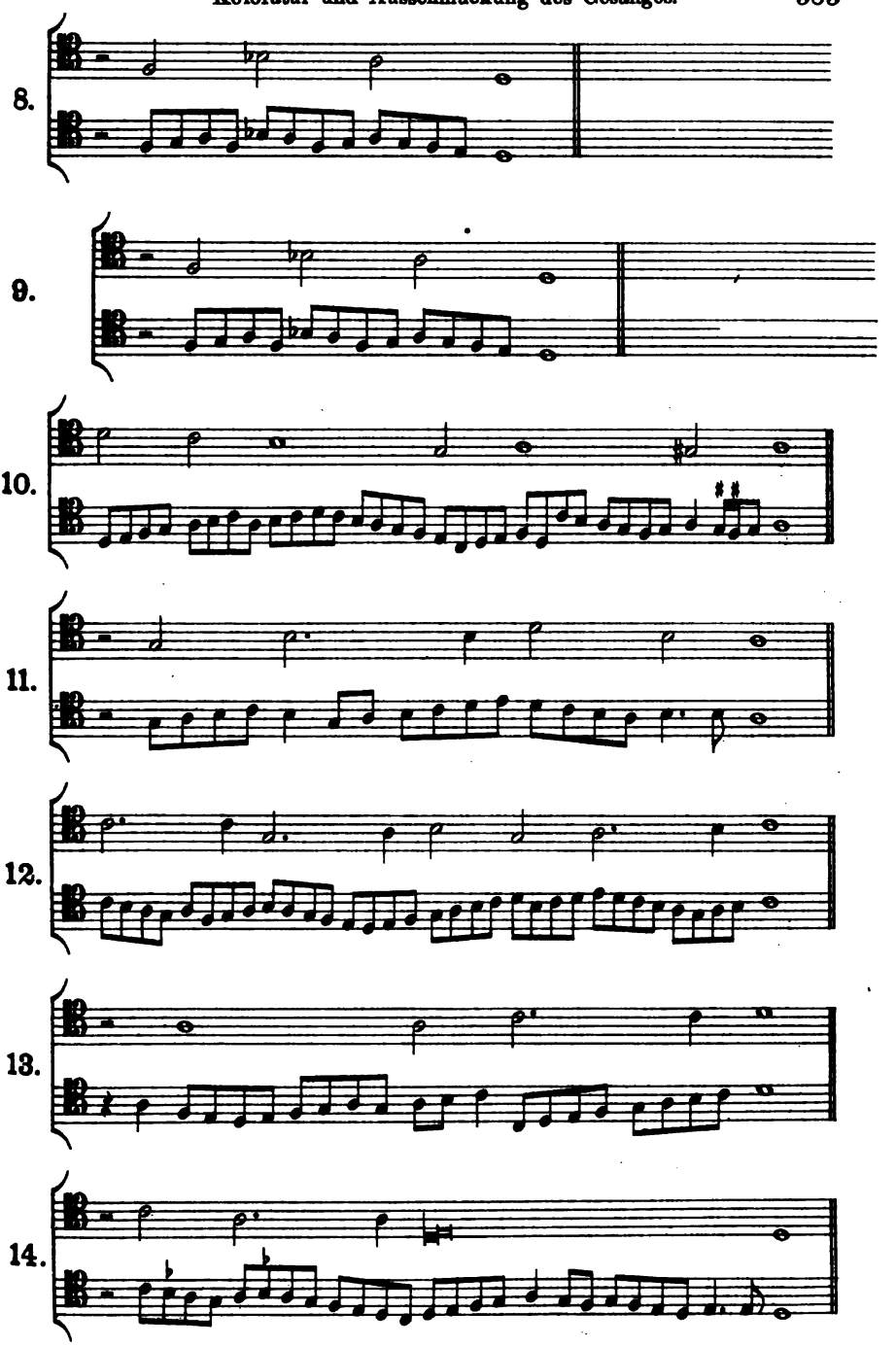


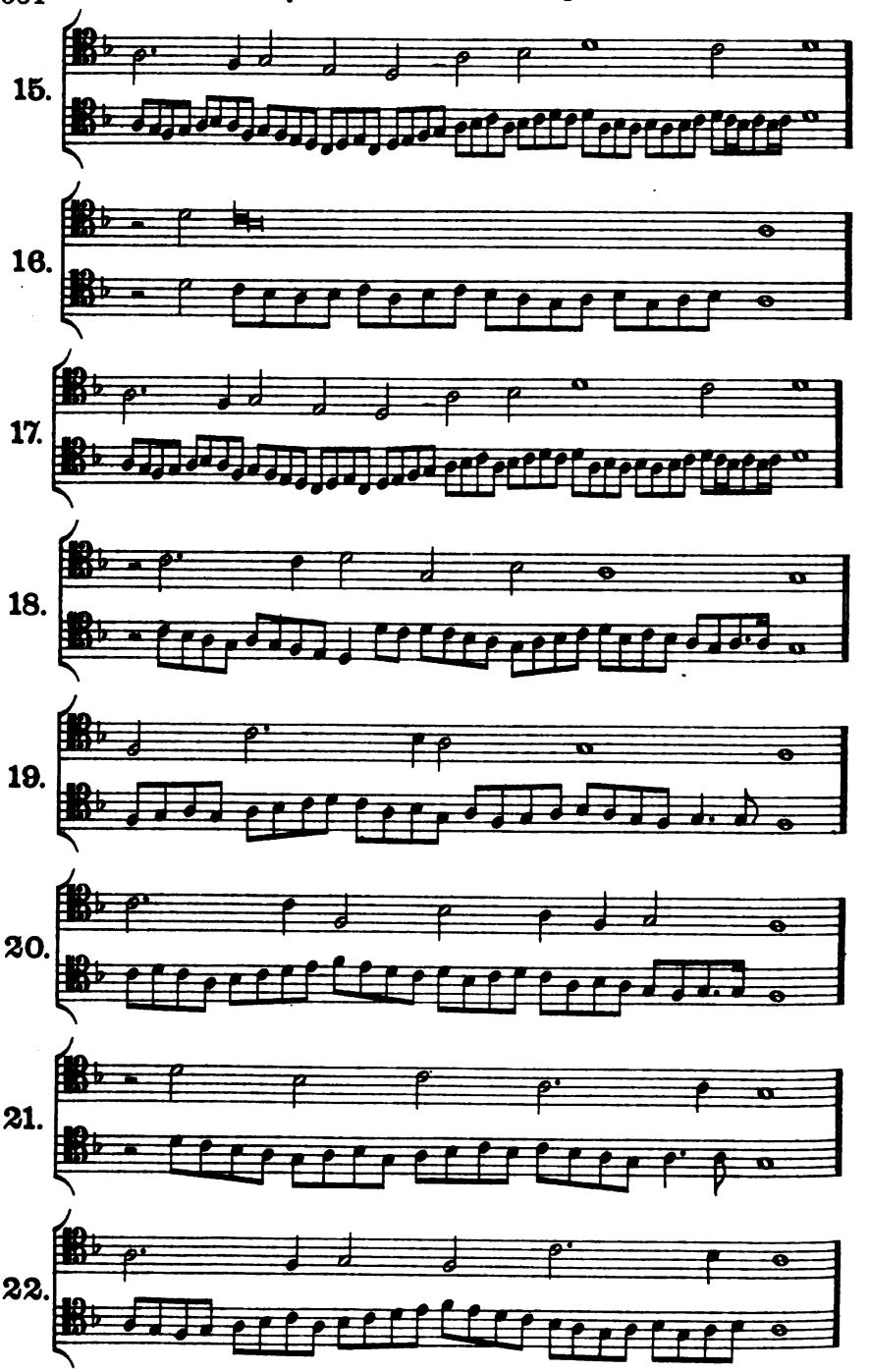
25.

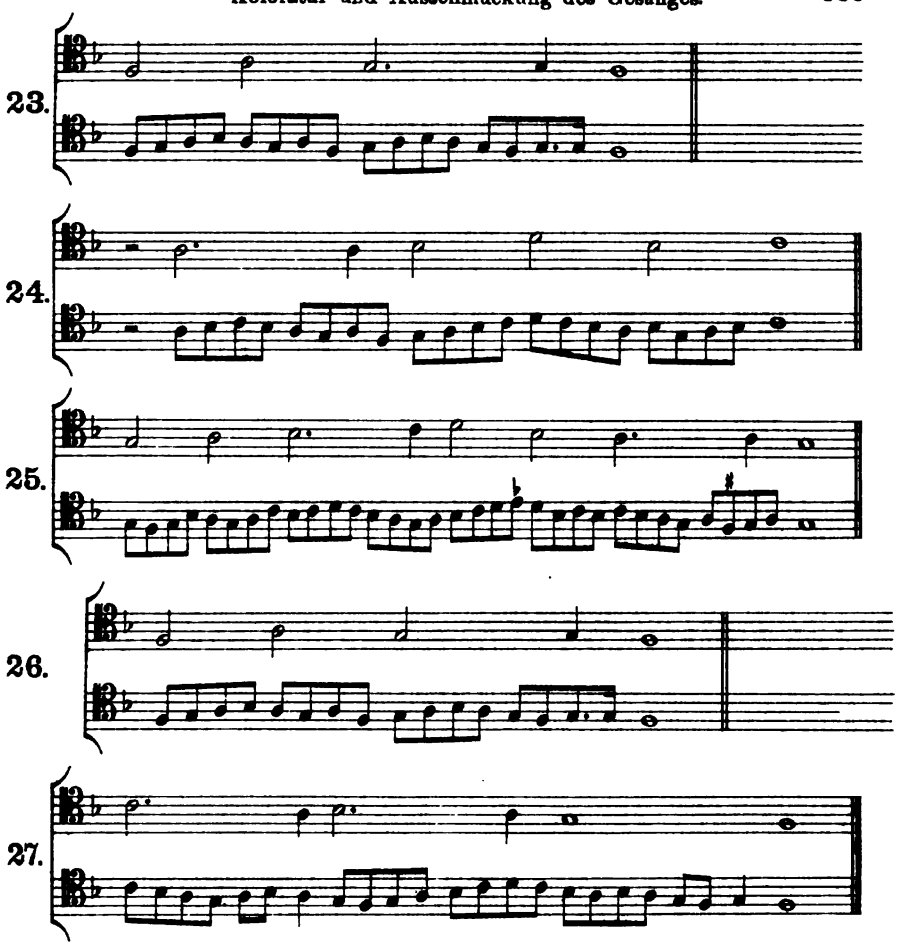


V. Tenore.

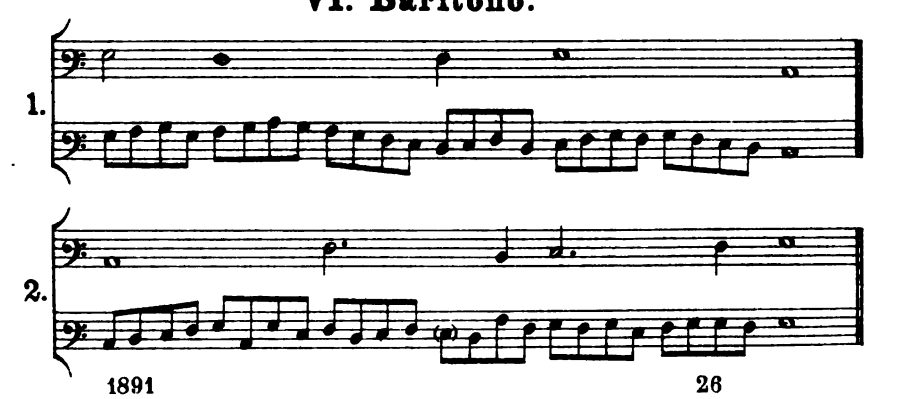


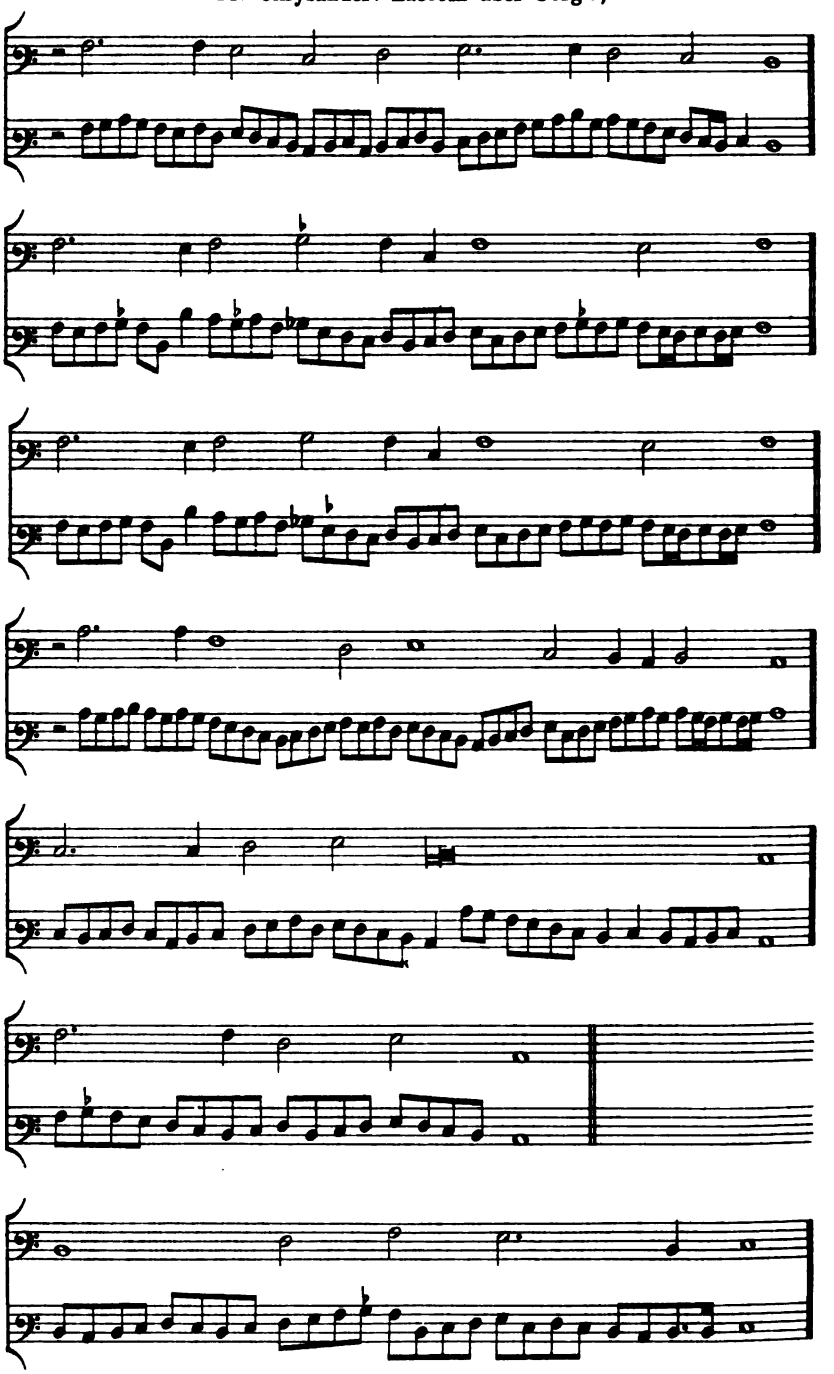

8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

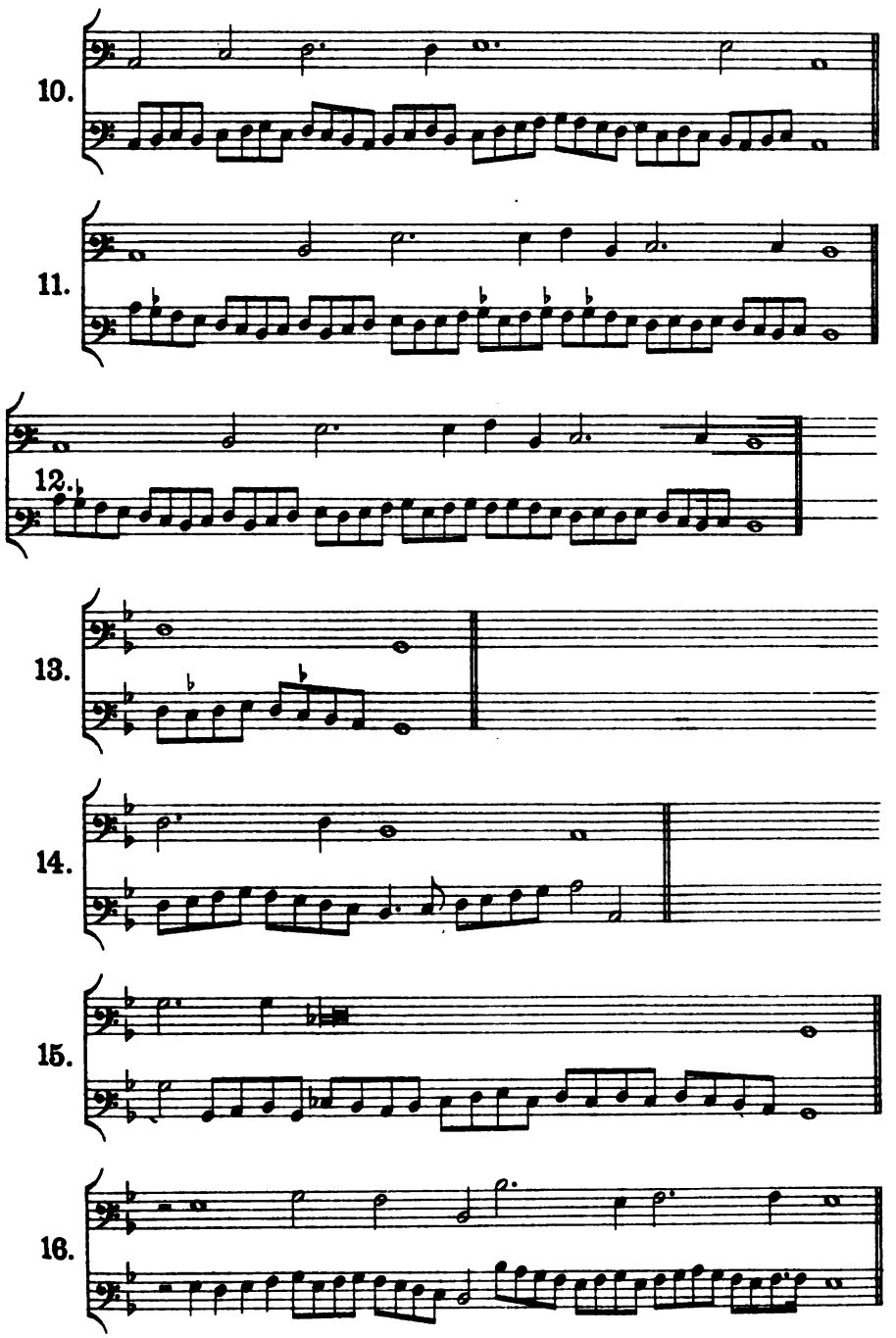

15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

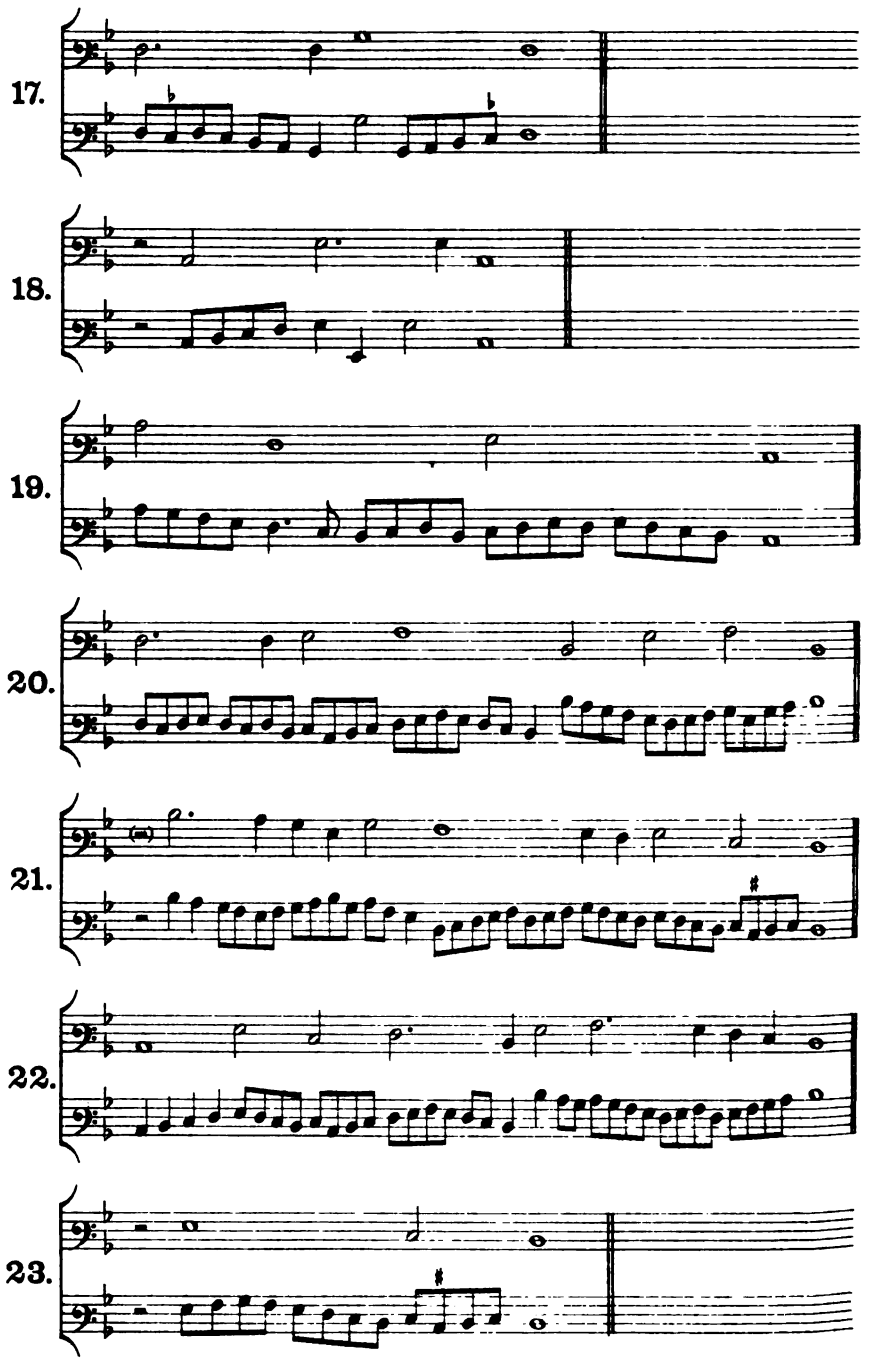


VI. Baritono.

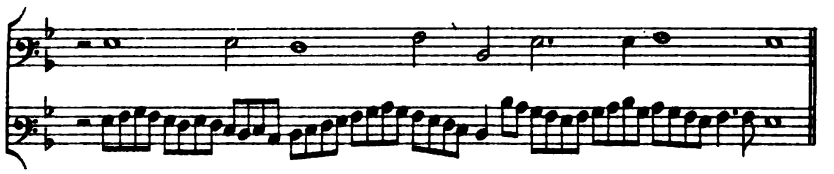



3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.

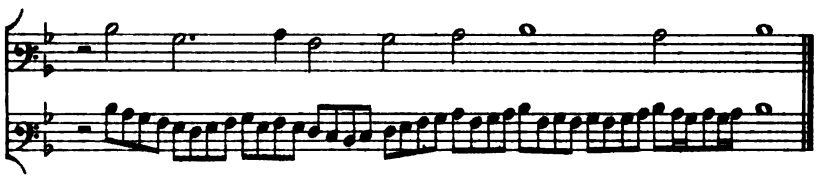

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.


17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.

24.

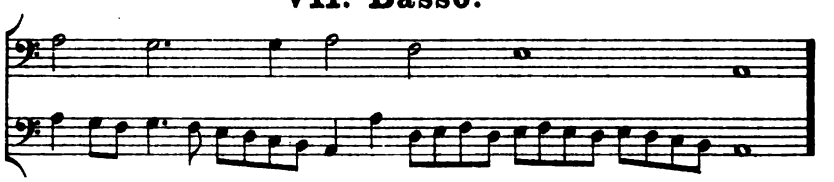


25.

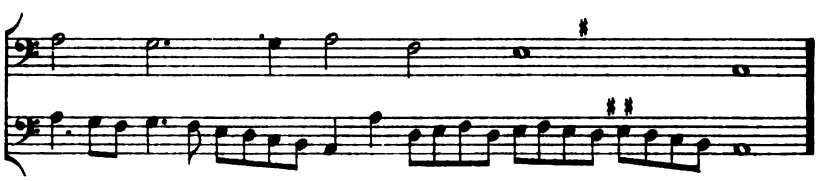


VII. Basso.

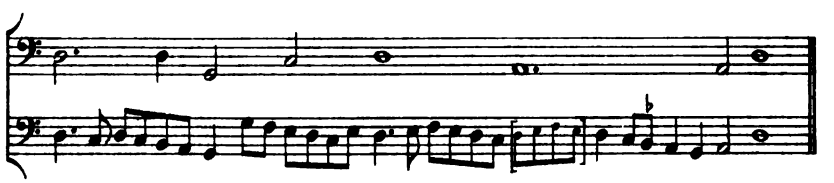
1.



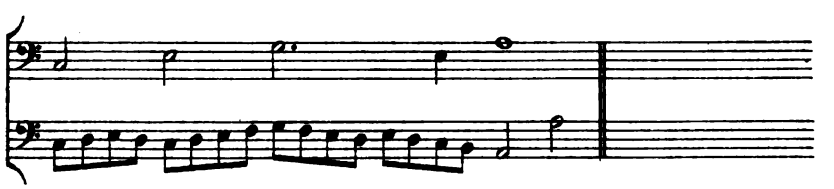
2.



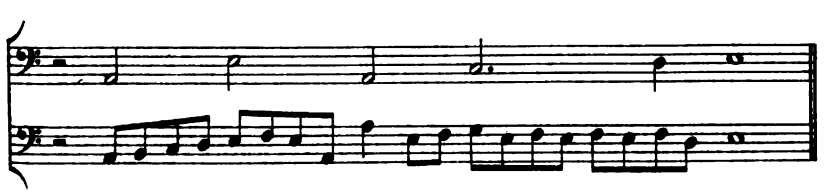
3.

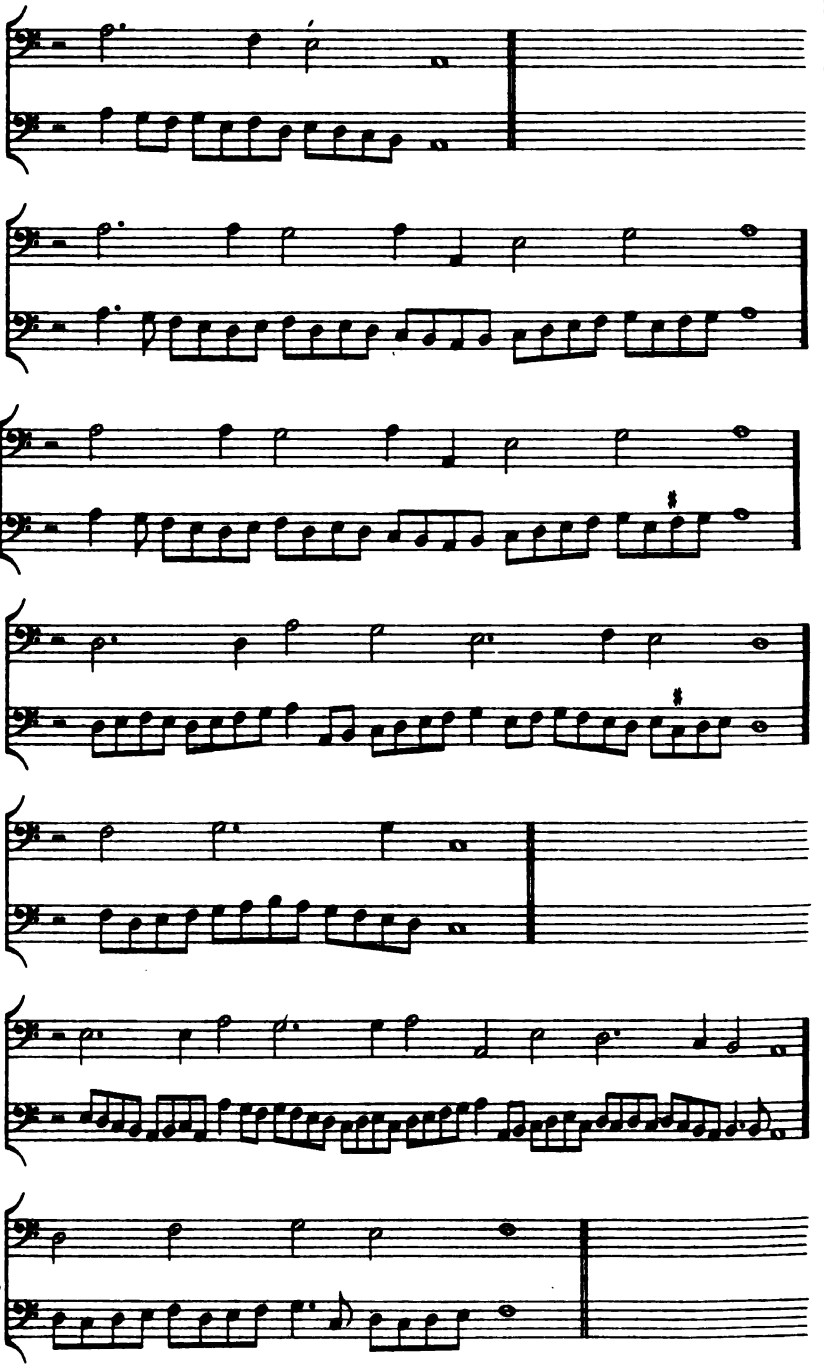


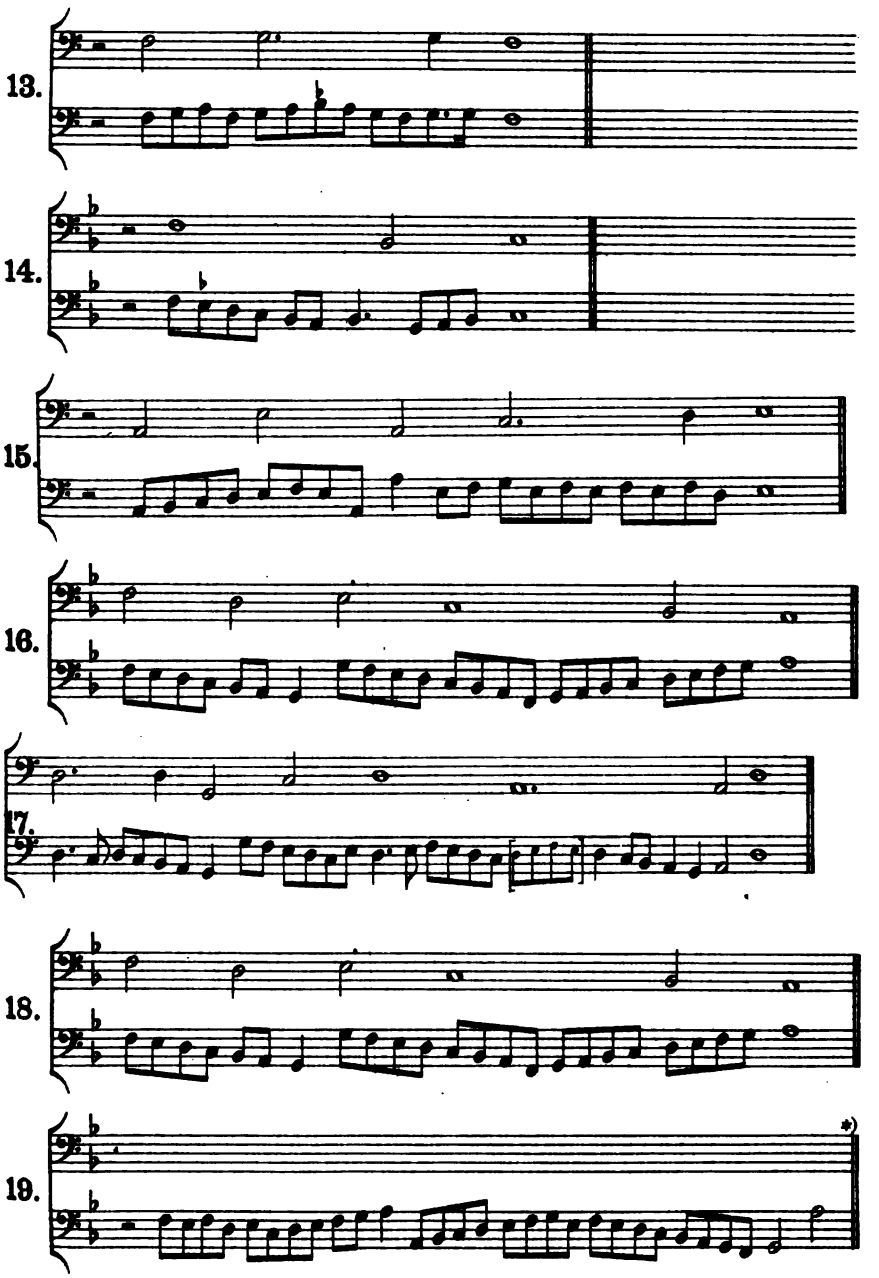
4.



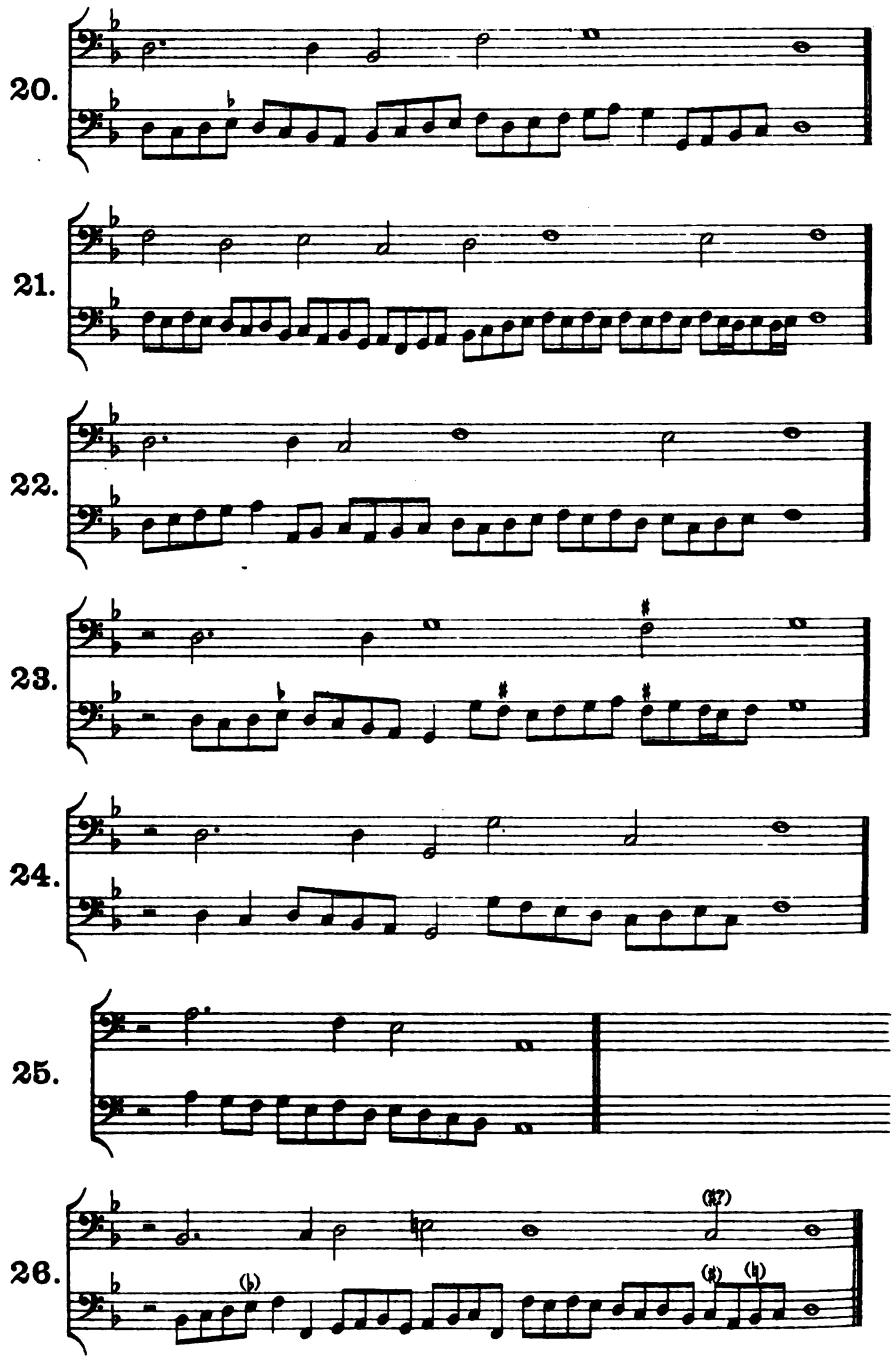
5.




6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

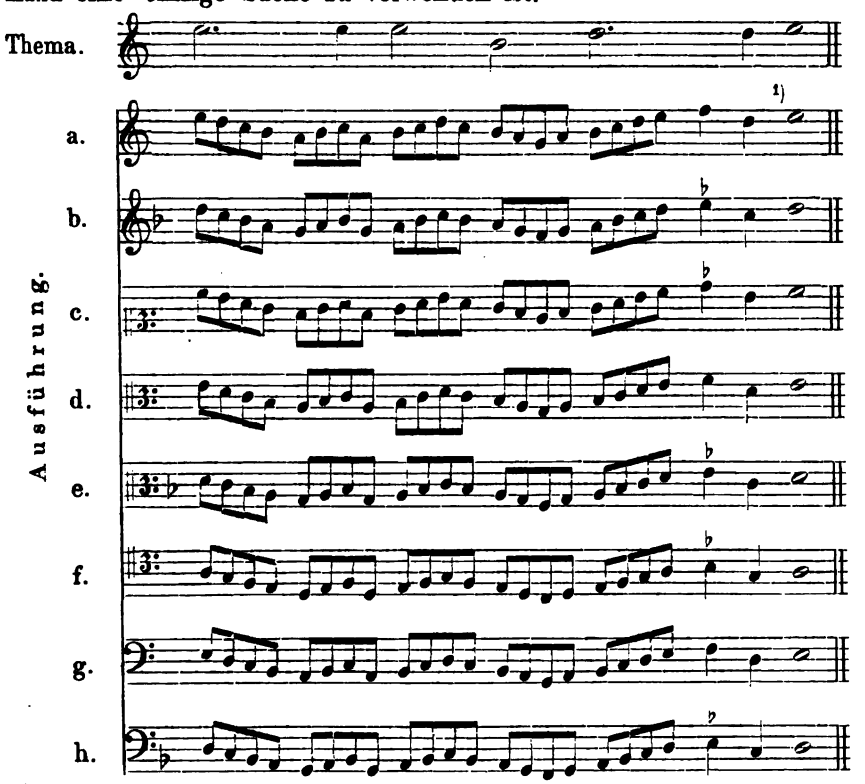


*) Hier fehlt das Thema, und die letzte Note (a) ist offenbar falsch, wahrscheinlich auch das Vorhergehende. Die etwas fremdartige Variation lässt sich aber nicht mit Sicherheit korrigiren. Vielleicht soll der Schluss lauten:


20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.

Von diesen Beispielen mag sich der Eine an das Eine halten und der Andere an ein Anderes, so lange bis am Ende alle genommen sind, weil jener Handschuh, der dem Einen nicht paßt, doch wieder dem Andern gut steht. Auf diese Weise sind am Ende alle abgesetzt und an den Mann gebracht.

Aber weil vielleicht einige darunter sein könnten, die mehr gefielen, als die andern, und auch solchen Sängern gefallen möchten, welche nicht die dem entsprechende Stimme und Stimmlage besitzen, so soll diesen nun der Weg eröffnet werden, wie man eine einzige Sache allen Tonlagen anpassen kann. Deßhalb setze ich das erste Beispiel der obigen allgemeinen Passagen (S. 365) noch einmal hierher und gebe es in allen Lagen, in denen es sich setzen läßt, um auf diese Weise zu zeigen, wie man es ähnlich mit den andern Beispielen machen kann und in wie vielen Lagen der [Guidonischen] Hand eine einzige Sache zu verwenden ist.



[1]) Bei Zacconi stehen überall 2 Achtel statt 2 Viertel; siehe oben S. 369 die Anmerkung.

Und aus keinem andern Grunde habe ich zeigen wollen, wie vielstellig man eine einzige Sache mit Erfolg verwenden kann, als allein, um zu einer solchen vielseitigen Benutzung einer und derselben Passage anzuleiten, denn durch Neigung und Hülfe der Natur oder durch besonderes Studium pflegt der Eine mehr dies, der Andere jenes zu bemeistern. Und zugleich soll demonstrirt werden, daß die Gorgia nicht so sehr in der mannigfaltigen Veränderung oder Verschiedenheit der Passagen besteht, als vielmehr in einer angemessenen und begrenzten Anzahl von Noten *(che la Gorgia non tanto consiste nella variatione, ò nella diversità de' passaggi, quanto che in una giusta, et terminata quantità di figure)*, eben mit Rücksicht darauf, daß die Schnelligkeit, die sie erfordert, nicht unterscheiden läßt, ob das, was vorher gesungen ist, sich beim Singen abermals wiederholt. Man kann sehr wohl eine geringe Anzahl von Noten nach der Weise des Zirkels oder des Kranzes mehrere Male wiedersagen und wiederholen, weil wer zuhört und lauscht, durch das Lauschen und Zuhören ein so großes Vergnügen an jener süßen und schnellen Bewegung der Stimme empfindet, daß er wegen ihrer Lieblichkeit und Schnelligkeit dieses ununterbrochen mehrmalige Wiederholen einiger wenigen Noten gar nicht gewahr wird. Auch ist es sicherlich weit besser, eine Sache oft und gut, als verschieden und auf verschiedene Weise schlecht zu machen. Hauptsächlich bei der Ausführung der Verzierungen und Läufe *(fioretti e passaggi)* zeigt sich dies. Denn im Punkte solcher Wiederholungen trägt man wenig Tadel davon, es möchte denn sein, daß man eine große Menge von Kennern als Zuhörer hat, die wissen oder gewahr werden, ob der Sänger etwas nur wiederholt, oder ob er Neues vorbringt. Aber selbst diese, die als Komponisten oder durch ihre Profession es merken, haben in Gegenwart von Zuhörern, die Gefallen an jenen gut ausgeführten Wiederholungen finden, keinen Tadel für den Sänger und entdecken seinen erlaubten Betrug nicht; denn wenn man irgend eine seiner Handlungen mit gutem Gewissen entschuldigen kann, so ist es sicherlich jene verdienstliche Weise der Gorgia. Die Stimme besitzt nicht die Geschicklichkeit der Hände, von denen jede Taste nach Belieben berührt werden kann und oft so schnell berührt wird, daß wir in Erstaunen und Verwunderung gesetzt werden.

Wenn wir nun wahrnehmen, wie viele Mühe es der menschlichen Stimme verursacht, jene Noten so schnell dahin zu tragen und mit ihr alles das zu machen, was der Mensch ausführen möchte, so laßt uns auch ein wenig bedenken, wie viele Sänger durch die Welt gehen mit anmuthiger, ziemlich glücklicher Stimme, die sicher alle Cantilenen singen, welche ihnen vorgelegt werden, aber wegen einer ge-

wissen natürlichen Ungeschichkeit keine Passagen oder Gorgia haben. Könnten sie nun jenen Glücklichen, welche die Gorgia verstehen, ihre Ausschmückungen und Passagen wegnehmen, sollen wir glauben, daß sie es gern thun würden? Gewiß; denn wenn sie ihnen dieselben wegnehmen könnten, so dürften Viele, die bei mittelmäßiger Stimme nur mittelmäßig existiren, mit der Begleitung der Gorgia als große Herren leben.

Hören wir von einem Sänger die Sachen nicht nach unserer Weise und in ganzer Vollkommenheit, oder nur immer eins und dasselbe, so urtheile man dennoch, daß er wenigstens die Absicht hat, es vollkommen und gut zu machen, denn Jeder treibt es gern über seine Kräfte. Deßhalb habe ich alle obigen Passagen und Ausschmückungen weniger sprungweise und gebrochen *(rompere)* gemacht, als ich es gekonnt hätte, um den Schülern nicht mühevolle und ihnen einstweilen noch unmögliche Dinge vorzulegen, denn ich möchte nicht gern, daß meine Bemühungen unnütz und eitel wären und ich, wenn ich sie für unnütz hielte, damit der reine Selbstmörder würde. Wenn ich gesagt habe, die Passagen der menschlichen Stimme seien in stufenweis auf einander folgenden Tönen zu machen und nicht gebrochen oder sprungweise *(sequenti, et non spezzati)*, und dennoch einige Beispiele in sprungweisen Folgen beifügte, so habe ich mir damit nicht selbst widersprochen; denn wenn es auch scheinen möchte, daß keine Stimme das ausführen kann, so giebt es doch genug Sänger, die dazu im Stande sind. Deßhalb habe ich einige Folgen gebrochen, nicht nur um zu zeigen, wie es gemacht wird, sondern auch damit man nicht glaubt, es sei nöthig, die Intervalle immer stufenweise einander folgen zu lassen.

Nachdem ich hiermit alles gesagt habe, was zu sagen war, kann ich nunmehr das Kapitel über die Gorgien beschließen. Nur dies sei noch erwähnt, nämlich, daß ich recht gut weiß, wie Einige ganz fleißig über diese meine kleinen Sachen grübeln und, nachdem sie dieselben besehen, eingetheilt und betrachtet haben, nicht verfehlen werden zu sagen, daß sie wenig oder gar keinen Werth besitzen. Aber ich tröste mich damit, daß ich anderntheils von Demjenigen auch wieder Lob erhalten werde, der fühlen wird, daß ihm geholfen ist.

Ich verfehle nicht, hier ferner noch die Ursache anzugeben, weßhalb ich in den obigen Passagen-Beispielen keine Übungen von Sechzehnteln aufgestellt habe. Es ist geschehen, weil ich eine besondere Rücksicht darauf nahm, die ersten schnellen Erhebungen für träge Stimmen zu zeigen. Deßhalb sind nur Beispiele von Achteln gegeben, damit die Anfänger um so leichter sie lernen mögen. Denn

diese Übungen sind nicht für Den gemacht, der in dieser Profession bereits gelehrt ist, sondern nur für Jene, die bloß so viel davon wissen, dabei aber den Willen haben, zu lernen.

Wer nun dahin gelangt, sich in diesen Dingen so zum Meister auszubilden, daß er die Passagen gut heraus bringen kann, und dabei das Bedürfniß hat nach schnelleren Noten, als hier angegeben sind, der verändere diese Beispiele von Achteln in solche von Sechzehnteln, wodurch er selbständig andere Übungen gewinnen und diejenigen Hülfsmittel erhalten wird, die er für sein Weiterstreben nöthig hat.

(Prattica di Musica I. 1592.
Libro primo, Capitolo 66, Folio 58—76.)

Paul Siefert.

(1586 — 1666.)

Biographische Skizze

von

Max Seiffert.

Vor einiger Zeit machte mich Herr Dr. Bolte in Berlin darauf aufmerksam, daß sich auf dem Danziger Stadtarchiv ein Band mit Suppliken aus dem 17. Jahrh. befände, in welchen er den Namen Paul Sieferts des öfteren gelesen hätte. Der Stadtarchivar, Herr Archidiakonus Bertling in Danzig, war auf meine Bitte hin so gefällig, mir eine persönliche Einsicht in die vorhandenen 24 Dokumente zu ermöglichen. Es sind Eingaben verschiedener Personen an den Bürgermeister und den Rath der Stadt. Auf der Adreßseite findet sich zumeist der Verhandlungstag und Rathsbescheid vermerkt; nach diesem Datum werden die Aktenstücke im Folgenden citiert werden, da sonstige Bezeichnungen nicht angebracht sind. Was in jenen enthalten war, ließ mich weiteres Urkundenmaterial in Breslau vermuthen. Durch die freundliche Vermittelung des Herrn Dr. Münzer daselbst war Herr Dr. Kronthal so gütig, für mich Nachforschungen anzustellen. Er fand denn auch in den „*libri signaturarum*“ mehrerer Jahre auf Siefert bezügliche Breslauer Rathsbescheide, welche er mir im Auszuge mitgetheilt hat. Es ist mir eine angenehme Pflicht, allen genannten Herren für ihre freundliche Hilfe auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Jene Dokumente werden uns zwar für den — bis jetzt wenigstens — gänzlichen Mangel an Instrumental-Kompositionen Sieferts nicht entschädigen können, immerhin jedoch uns einen in seine persönlichen und künstlerischen Beziehungen viel tiefer eindringenden Blick verstatten, als die bisher nur benutzten, dürftigen Notizen älterer und neuerer Lexikographen. Die Dokumente sind sehr reich an interessanten Einzelheiten, welche nicht nur das Musikleben Danzigs, soweit Siefert damit in Berührung stand, hell beleuchten, sondern auch auf andere, zum Theil in der Musikgeschichte recht

bekannte Männer ein Streiflicht fallen lassen. Wir wollen es im Folgenden versuchen, aus dem bunten Durcheinander von Einzelheiten zusammenhängende Fäden herauszulösen und auszubreiten. So wird es dann möglich sein, die einzelnen Züge zu gewinnen, welche, an einander gefügt, ein ziemlich anschauliches Bild von Paul Siefert als Mensch und Künstler aus dem Dunkel der Vergangenheit emportauchen lassen.

Paul Siefert[1] scheint einer schon während des 16. Jahrh. in Preußen wohnhaften und geachteten Familie anzugehören. Ein »Michael Siffert« starb am 9. Januar 1578 als Senator in Thorn.[2] Ein anderer »Michael Sieffert« aus Elbing starb 1588 als Rathsherr in Danzig.[3] In den späteren Jahrhunderten und auch heute noch ist der Name »Sievert« oder »Siewert« in Preußen ein sehr häufig vorkommender. Der Vater von Paul Siefert wird uns mit seinem Namen nicht genannt. Wir erfahren aber, daß sein Ruf hinsichtlich seiner Friedfertigkeit wohl nicht der beste war.[4]

Paul Siefert wurde in Danzig geboren; auf den Titeln seiner späteren Werke fügt er seinem Namen immer „*Dantiscanus*" hinzu. Das nähere Datum seiner Geburt ließ sich aus den Taufbüchern der Marienkirche nicht ermitteln. Wir erfahren jedoch wenigstens sein Geburtsjahr aus einem späteren Bilde[5] Sieferts. Gestochen wurde es 1649, rechts oben trägt es den Vermerk: „ÆT. SUÆ 63." Siefert wurde demnach 1586 geboren, ein Jahr vor Scheidt.

Seine künstlerische Ausbildung erhielt Siefert bei J. P. Sweelinck in Amsterdam. Der Verfasser des unter Sieferts Bild befindlichen Gedichtes bestätigt es uns ausdrücklich. Das Gedicht lautet:

---

[1] So schreibt er sich selbst in allen Dokumenten; die Schreibung »Syfert« ist nur eine latinisierte.

[2] Simon Starovolscius, »*Monumenta Sarmatarum, Beatae Aeternitati Adscriptorum*«, Krakau 1655, S. 398.

[3] Dr. G. Löschin, »Die Bürgermeister, Rathsherren und Schöppen des Danziger Freistaates«, Danzig 1868, S. 31.

[4] Die »*Supplication Caspari Försteri*« vom 19. April 1628 erwähnt »die *propheceiung* des in Gott ruhenden Seel: Hrn. Bürgermeisters von der Linden, daß nemlich Paull Syfert es nicht besser machen würde, alß sein Vater.« (Danzig. Stadtarchiv). Über die Familie »von der Linde« vergl. Dr. G. Löschin, a. a. O. S. 28.

[5] »*Psalmorum Davidicorum . . . pars secunda, publicata a Paulo Syferto, Dantiscano*«, Danzig 1651, s. die Diskantstimme. Exempl. Danzig. Stadtbiblioth.

Effigiem Pauli Sieferti cernis, amice
Spectator, ut natura mater finxerat:
Belga artem docuit Swelingius, omnibus orbis
Celebris in oris, omnibusque seculis.
Discipulus perfectus habetur in arte, magistro
Si par: hic illum ni superat, haud est minor.
Invidiâ si qui stimulantur, res nova non est.
Artem nihil magis odit ignorantiâ.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Siefert mit dem fast gleichalterigen Scheidt ziemlich gleichzeitig, also etwa um 1605, sich bei Sweelinck aufgehalten hat.[1] Wie inhaltsschwer übrigens die beiden letzten Zeilen des Gedichtes sind, welche Summe von Hader, Zwistigkeiten und unerquicklichen Nörgeleien sie in sich bergen, werden wir im Verlaufe der Darstellung genugsam verspüren können.

Wann Siefert zurückkehrte, wohin er sich zunächst wandte, was er that, erfahren wir nicht. Wir wissen nur, daß er vor seiner Anstellung als Organist an der Danziger Marienkirche Mitglied der Kapelle König Sigismunds III. von Polen (1587—1632) war und demgemäß auch in Warschau leben musste. Obwohl es Siefert nicht ausdrücklich bezeugt[2], so dürfen wir doch wohl annehmen, daß er die Obliegenheiten eines Organisten zu erfüllen hatte. Sein Vorgesetzter als Kapellmeister war Asprilio Pacelli[3], welcher am 4. Mai 1623 im Alter von 53 Jahren starb. So ganz friedlich scheinen beide Männer nicht mit einander ausgekommen zu sein. Wenn bei der Aufführung von Sieferts Kompositionen irgend etwas in Unordnung kam, so schob Siefert die Schuld auf das schlechte Taktieren des Kapellmeisters.[4] Trotzdem scheint sich Siefert in Warschau wohlgefühlt und der Gunst seines Fürsten erfreut zu haben. Es läßt sich nicht verkennen, daß er in den Titeln seiner beiden Psalmenwerke einen gewissen Accent legt auf die Erwähnung seiner früheren Anstellung in Warschau. Daß auch die Söhne Sigismunds III., Wladislaw IV. (1632—1648) und Johann II. Casimir (1648—1669), ihm Wohlwollen entgegenbrachten, werden wir öfters bemerken.

In Warschau bildete Siefert einen Schüler aus, Namens Andreas Neunaber. Wir lassen diesen am besten selbst zu Worte kommen; er sagt in einer Eingabe an den Danziger Rath[5]:

---

[1] Vergl. Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 187.

[2] Auf dem Titel des I. Theils seiner Psalmen (Danzig 1640; Exempl. Danzig. Stadtbiblioth.) steht: »Vor zeiten in Königl. *Capelle* Königs in Polen *Sigismundi III.* Sel. Hochl. Gedächtnüß«; auf dem Titel des II. Theils (1651) ähnlich: »*olim Serenissimi Regis Sigismundi III. B. M. in Capella.*«

[3] Vergl. über ihn Starovolscius, a. a. O. S. 247; ferner Walther, Lexikon, S. 457; Gerber, Neues Lexik.; Fétis, Biogr. univ.

[4] Aus ähnlicher Veranlassung berichtet darüber die »*Supplication Caspari Försteri*« vom 19. April 1628: Siefert habe gesagt »Der *Capellmeister* hatt *tacti*ret wie ein Schelm, Vndt der Kazgraue Schelm *Asprilius* hette es ihm zu Hofe auch also gemacht, wen seine *Compositiones in Capella* gesungen worden.« (Danzig. Stadtarchiv).

[5] »*Libellus supplex Andreae* Neunabers«, ohne Datum, aber Anfang 1620 (Danzig. Stadtarchiv).

..... »kan Ewer Ehrnfeste Herrligkeitten ich dienstschuldig nicht bergen, das dem Chor in S. Marien Kirchen ich vor einen *Discantisten* 6 Jahre lang im singen mich gebrauchen laßen, wie dan auch der Schule bestem Vermögen nach im lernen abgewarttet..... Alß hab ich mich, weil ich in der *Music* und singen, auch *componiren* einen zimlichen anfang gehabt, in Gottes nahmen die Organisten kunst, bey Matthias Ledern, domaln Organisten zu S. Peter [in Danzig], in die zwei Jahr, itzo aber zu warschaw bey Paul Siefert auch über zwei Jahr gelernet. Weil aber Paul Siefertt seinen Abscheid (wie man sagt) von Kön. May. nehmen wird, woltte ich nicht gerne, dieweil ich einen zimlichen anfang gemachet, auch es meinem lieben Vater schon etwas gekostet, ablaßen, besondern vielmehr der kunst weiter nachtrachten, mich auch nicht gerne von hinnen [Warschau] weg begeben, nach dehme man alhier viele gute und kunstreiche *Musicanten* hatt, und sonderlich den Italianischen Organisten *Tarquinium Meruli*, welcher offtmalen zu meinem Herrn, dem H. Modlis*efsky*, Kö: May. Küchenmeister kompt, bei welchem Herrn ich gute gelegenheitt zum *studi*ren habe. Ist derohalben mein vnterdienstliches bitten, Ewer E. Hk. wollen ..... bei einem E. H. Rath, meiner geringen person im besten gedencken, damitt ich (weil meinem vater wegen der andern kinder die hand zu kurtz feltt, mir mehr Zuschub zu thun) mich alhier bei gedachtem Organisten noch eine zeittlang zu lernen mir .... ein lehrgelde, so ich monatlich geben muß, großgönstig zusteuer kommen, wil solche eines E. H. Raths gutthatt .... nimmer vergeßen, und meinem lieben Vaterland künfftiger zeitt, so fern mir Gott das leben gönnen wird, wiederumb zu dienen willig gebrauchen laßen« ....

Welchen Bescheid der Rath darauf ertheilte, erfahren wir nicht. Jedenfalls werden wir doch über die Persönlichkeit Neunabers unterrichtet, sowie über den Aufenthalt Tarquinio Merulas in Warschau, wo er demgemäß mit Siefert zusammengetroffen sein muß.

Die Absicht Sieferts, aus dem Dienste des Königs Sigismund zu scheiden, muß im Jahre 1620 bestanden haben. In diesem Jahre befand er sich kurz vor Ostern in Danzig, wo er dem Rathe ein Verzeichniß neuer Kompositionen überreicht, um deren Aufführung während der Osterfeiertage in der Kirche er nachsucht:

»REGISTER der Newen *officia Magnificat Muteten* vndt Psalmen So Paul Siefert Auf die Heilige Ostern fertig gemacht vndt Einem Erb. Hochw. Raht, in Aller vnterthänikeit, vndt gebürender *reverentz* uberreichen tuht.

1) Ein New *officium* auf 3 Cohr mit 17 Stimmen, gestelt auf Singer, Posaunen, *Corn*eten, *Violen* vndt Positif.

2) Ein New *officium* Auf 3 Cohr welche *separi*ret werden mit 12 Stimmen auf Singer Vndt beygesetzte *instrumenta* gericht mit 3 Orgeln.

3) Ein New *officium* mit 13 Stimmen Auf Einen Cohr mit Singer, Posaunen, *Corn*eten, *Violen* vndt Positif.

In diesen *officiis* sindt 20 Stücke.

4) *Surrexit Pastor bonus* mit 14 Stimmen Auf Singer vndt Vorgedachte *instrumenta* absonderlich *concert*weiß gesetzt.

5) *Congratulamini mihi omnes* mit 15 Stimmen *concert*weiß mit *Symphonii* vndt gedachten *instrumenten*.

6) *Victime Paschali* mit 16 Stimmen *concert*weiß gesetzt.

7) *Ad laudes*, mit 12 Stimmen *Concelebrent laudes Summi* Auf 3 Vnterschiedliche Cohr.

8) *Ad laudes*, mit 19 Stimmen *Foelix innumera Dei que facta.* Auf Singer vndt gedachte *instrumenta.*

9) *Magnificat concert*weiß gesetzt mit 8 Stimmen.

10) *Dixit Dominus* mit 16 Stimmen, *Concert*weiß auf Singer vndt gedachte *instrumenta.*

Soli Deo Gloria.

Diese Arbeit ist fertig, mit allen Partituren Vnndt *Generalbaßen.*«

Am 13. April 1620 faßte der Rath den Beschluß[1], daß Siefert seine Kompositionen zu Ostern aufführen könnte, sich jedoch vorher darüber mit Kaspar Förster verständigen sollte.

In Danzig lebten während des 17. Jahrh. zwei Männer, Namens Kaspar Förster.[2] Nachrichten über sie geben Walther, Mattheson, Löschin, Hirsch und Döring; aber die Angaben über ihr verwandtschaftliches Verhältniß zu einander, über ihre amtliche Stellung sind zum Theil so widersprechend und ungenau, daß wir an der Hand unserer Dokumente einmal erst die beiden Persönlichkeiten feststellen wollen. Man muß die beiden Ämter als Kapellmeister an der Marienkirche und als Kantor am akademischen Gymnasium recht auseinander halten, wenn auch der Marienchor mit dem Chor des Gymnasiums oft vereinigt wirkte.[3]

Im Jahre 1602 wurde Nikolaus Zange Kapellmeister als Nachfolger von Johann Wanning († 1604)[4]. Zange verließ aber 1602 schon wieder Danzig aus Furcht vor der Pest; 1605 kehrte er erst zurück, ging aber 1606 zum zweiten Male weg. Daß der Rath diesmal nicht gesonnen war zu warten, bis es Zange belieben möchte wiederzukommen, war ganz natürlich. Indessen vergingen doch bis zur Wiederbesetzung der Kapellmeisterstelle zwei Jahre. Unter den Bewerbern ist auch »Caspar Försterus Musicus«; er richtet im Jahre 1607 folgendes Gesuch an den Rath:

«S.

Secessit iterum, nisi omnino discessit Nicolaus Zangius Musicus vester ..... Dubitatur communiter, num reversurus ille! num item Magnificentiae vestrae absentem pristina patientia praestolaturae! Utrumque vereor ut fiat. Quod si supplere locum animus est, Magnificentiae vestrae sine dubio Musicum et sua Majestate, et illo etiam apud exteros honestato loco dignum constituent ..... Vtinam in me

[1] »*Lect: in sen:* den 13 *Aprilis Ao.* 1620« (Danzig. Stadtarchiv). »Lest E, E, Raht geschehen, dass Paul Siuerdt auff die feyertage seine *componirte* stücke möge singen lassen iedoch dass Vorgengigk mit *Caspar Förstero* geredet werde damit er hierin *consentire* damit er sich nicht ins künfftige zu beschweren habe.«

[2] So ist der Name zu schreiben; »Forster« ist eine latinisirte Form.

[3] Dr. Th. Hirsch, »Geschichte des academischen Gymnasiums in Danzig«, Danzig 1837, S. 44 f.

[4] Vergl. Dr. G. Löschin, »Beiträge zur Geschichte Danzigs und seiner Umgebungen«, Danzig 1837, I. S. 37; G. Döring, »Zur Geschichte der Musik in Preußen«, Elbing 1852, S. 54.

esset illa, quam magno labore, multis peregrinationibus adnisus sum, in re Musica perfectio! tota unis chori vestri manciparetur laudibus. Si quid tamen est in me sive ingenii, sive artis, quod ad Ecclesiae usum, et vestrum Patres beneplacitum faciat, quantum illud est, non possum non Magnificentiis vestris offerre, petendo ut in ordinatione Magistri Capellae mei quoque rationem habeant. Fazo ego, ut aures vestrae domi, et Musica vestra apud exteros bene audiant.«

Der Rath beschloß, einen definitiven Bescheid erst zu ertheilen, sobald die Anstellungen im Kirchenchor zur Sprache kämen:[1]

K. Förster nennt sich »Musicus«; er war also Mitglied der Kirchenkapelle von St. Marien. Seit wie lange er dies war, erfahren wir aus späteren gelegentlichen Bemerkungen:[2] seit 1600 oder 1602. Als städtisches Kapellmitglied bewarb er sich also um den von N. Zange verlassenen Posten. Jedoch erhielt er ihn nicht, sondern Andreas Hackenberger[3] aus Pommern, der 1608 sein Amt antrat und bis 1625 lebte. Dagegen eröffnete sich K. Förster eine andere Aussicht. Am 24. Januar 1606 starb Daniel Asaricus, welcher seit 1584 Professor der griechischen und orientalischen Sprachen, Kantor und Bibliothekar am akademischen Gymnasium in Danzig gewesen war.[4] In dessen Stelle rückte K. Förster unmittelbar, wie es scheint,[5] nicht erst 1613[6] ein. Das Danziger Gymnasium genoß im Anfange des 17. Jahrh. einen großen Ruf[7]; der Kantor hatte einen Singe- und Kalendechor nebst Instrumentisten unter seiner Leitung.[8] In pekuniärer Beziehung waren selbst die untersten Lehrer, »*collegae*«, gut gestellt: sie erhielten gegen 500 fl. Gehalt und dazu das Schulgeld ihrer Klasse[9], und durch ihr Amt erwarben sie

---

[1] »*Lect.* 10. Sept. *Ao.* 1607. Vnd stelln ein E. R. die sachen auß biß von bestallung des Choreß wirdt geredet werden« (Danzig. Stadtarchiv).

[2] 14. Juli 1617 (Danzig. Stadtarchiv): »wie das Ich nun in die funfzehen Jahr dieser guhten Statt mit meinen wenigen Dinsten in kirchen vndt schulen aufgewartet«. 15. Mai 1628 (Danzig. Stadtarchiv): »E. E. Hochw. Raht, dem ich meine *patientiam* Vnd *fidelitatem* in anbefohlenen Dinsten nun uber die sechs Vnd zwanzig Jahr gnugsam *probiret*«.

[3] Dr. G. Löschin, »Beiträge zur Geschichte Danzigs und seiner Umgebungen«, Danzig 1837, I. S. 37; inkorrekt sind die Angaben von G. Döring, »Zur Geschichte der Musik in Preußen«, Elbing 1852, S. 54.

[4] Chr. G. Jöcher, Gelehrten-Lexikon, Leipzig 1733, Sp. 248, Dr. Th. Hirsch, »Geschichte des academischen Gymnasiums in Danzig«, Danzig 1837, S. 63.

[5] »*D. Casparus Försterus*«, 14. Juli 1617 (Danzig. Stadtarchiv): »damit ich anderer geschweige, an meinem *antecessore* S. Herren *Daniel Asarico*«.

[6] vgl. Anm. 3.

[7] Dr. Th. Hirsch, Gesch. d. acad. Gymn., S. 13 ff.

[8] ebendort S. 44 f.

[9] ebendort S. 41 Anm. 13.

sich Ehrenbürgerrecht.[1] Daß K. Förster nicht bloß als Musiker sondern auch als Lehrer hier thätig war, darf man aus Scacchis Worten[2] wohl herauslesen.

Im Jahre 1617 kam indessen K. Förster trotz seiner günstigen Stellung in eine mißliche pekuniäre Lage; er wandte sich infolgedessen mit folgendem Bittgesuch an den Rath:

..... »kan E. E. Hkt. Ich der nothurft nach nicht unerinnert lassen, ... wie *in hac omnium rerum difficultate* allerley *defectus in re familiari* sich ereigen, welchen zu *remediren* .... Ich mich allzeit eusersten Vermögen nach beflissen, vndt dennoch die handt zu kurtz gefallen: Als hab Ich ietziger Zeit *ad sublevandam rei familiaris angustiam* ein solches mittel an die handt genommen, so nicht alein meiner *profession* gemes, sondern auch unsern *Gymnasio* erspriß-lich seiñ möchte, nemlich nebenst meiner *profession* einen kleinen Buchhandel zutreiben.

Weil dann zu solchen meinen *proposito* E. E. Hkt. *patrocinium* vndt *subsidium* Ich zum höchsten benötigt, E. E. Hkt. auch aus angeborner *heroischen natur* vndt *liberalitet* Ihrer unterthanen vndt gehorsamen Diener wolfart gern befördern, Ihnen *jura civitatis conferiren*, wie sie dann solches *magna cum laude* an vielen *literatis* erwisen, auch, damit ich anderer geschweige, an meinem *antecessore* S. Herren *Daniel Asarico:*

Als gelanget auch deßfals an E. E. Hkt. mein untertheniges bitten, E. E. Hkt. wollen meiner wenigen Person grosgönstiglichen geruchen, solches *beneficium juris civitatis* Ihren Diener gönnen vndt bey E. E. ratte zu wege bringen, damit ich desto sicherer vndt *unturbirt* in solchem meinen *proposito* fortfahren vndt beharren könte .....

Caspar Försterus, Cantor Gymnasii.«

Am 14. Juli 1677 bewilligte der Rath beides.[3] Aus dem Dokument geht übrigens hervor, was schon Löschin[4] nachzuweisen sucht, daß nämlich K. Förster keine eigene Druckerei, sondern nur einen Buchladen besaß. Den Buchhandel übernahm nach K. Försters Tode dessen Sohn Georg[5], welcher auch in Amsterdam einen Buchladen besaß. — Über den zweiten Kaspar Förster werden unsere Dokumente ganz neue Auskunft später geben können.

Als Siefert im Jahre 1620 nach Danzig zurückkehrte und dem Rathe seine Kompositionen anbot, war also Hackenberger noch

---

[1] ebendort S. 40.

[2] »Cribrum musicum«, Venedig 1643 (nach Matthesons Ehrenpforte S. 68 ff.): »*Cum scirem te diversis scientiarum generibus excultum, et in dantiscano Gymnasio aliquas disciplinas, summa cum laude publice olim profectum* [professum?] *fuisse.*«

[3] »E. E. Raht hatt geschlossen, dass *supplicanten* 40 fl. zum burgerrecht auß der Kammerey verehret werden sollen. *Act: in senatu* 14. *July* 1617« (Danzig. Stadtarchiv).

[4] »Geschichte der Danziger Buchdruckereien«, Danzig 1840, S. 14.

[5] Vgl. über ihn auch Walthers Lexikon, S. 255 f.; Matthesons Ehrenpforte, S. 68 ff.

Kapellmeister an St. Marien. Wenn sich behufs der Aufführung derselben Siefert mit K. Förster in Einvernehmen setzen mußte, so geht daraus hervor, dass der Singechor des Gymnasiums während der Osterfeiertage den Kirchenchor von St. Marien unterstützen und demgemäß Siefert, um eine sorgfältig vorbereitete Aufführung zu ermöglichen, dem Kantor von dem Rathsbeschlusse Mittheilung machen mußte. Daß jene für Siefert einen sichtbaren Erfolg nach sich zog, erfahren wir nicht; die bedeutendsten musikalischen Ämter in Danzig waren alle besetzt. K. Förster und Hackenberger sind schon mehrfach genannt; Organist an der Marienkirche war seit 1613 Michael Weyda.[1] Dieser starb jedoch schon 1623, und nun war Siefert der geeignetste Mann, um sein Nachfolger zu werden. Er hatte die Orgelkunst bei Sweelinck erlernt, und Proben seiner kompositorischen Tüchtigkeit hatte er nicht bloß früher am Warschauer Hofe, sondern auch vor dem Danziger Rathe abgelegt. —

In seiner neuen Stellung erging es Siefert bald so wie in Warschau: er konnte sich mit seinem Kapellmeister nicht recht vertragen,[2] sobald es sich darum handelte, seine eigenen Kompositionen zu Gehör zu bringen. Es sollte aber noch viel schlimmer kommen. Im Jahre 1625 starb Hackenberger.[3] Der Rath ließ, wie sich aus den später mitgetheilten Dokumenten ergiebt, die Stelle vorläufig frei. Es bewarben sich K. Förster und Siefert um sie, welche beide des Öfteren Proben ihres Geschickes in der Leitung der Kirchenmusik ablegten. Zu Anfang des Jahres 1627 entschied sich endlich der Rath. K. Förster wurde Kapellmeister; Siefert erhielt dagegen die Weisung, sich auf die Kapellmeisterstelle keine Hoffnung mehr zu machen. Daß der Rath den 20 Jahre hindurch als Kantor bewährten K. Förster wählte, ist wohl erklärlich. Ebenso erklärlich ist es aber auch, daß Siefert von der Wahl nicht sonderlich erbaut war. Abgesehen davon, daß er selbst auf die vakante Stelle reflektierte, konnte er es jetzt und auch später noch K. Förster mit Recht vorwerfen, daß dieser fast gar nicht mit eigenen, sondern nur mit fremden Kompositionen hervorträte. Siefert war sich seiner künstlerischen Überlegenheit über K. Förster bewußt, während dieser

---

[1] Vergl. S. 403. Anm. 3.

[2] »*Supplication Caspari Försteri*« vom 19. April 1628, (Danzig. Stadtarchiv): »Gestalt Er [Siefert] es dan auch mit dem S. *Capellmeister* [Hackenberger] anders nicht gemachet, den als derselbe seine, des Paull Syferts *Composition* susingen sich bereden laßen, Vndt eine *Confusion* darin entstanden, hat er auff denselben Mann ganz ungestümm ausgegoßen undt gesagt, der *Capellmeister* hatt *tactiret* wie ein Schelm«; vergl. oben S. 400. Anm. 4.

[3] Vergl. Anm. 1.

die Autorität eines Vorgesetzten in Anspruch nahm. Aus einer anfänglich wohl nur kleinen Spannung zwischen Siefert und seinem Kapellmeister entwickelte sich so sehr schnell ein arger Streit, dessen Verlauf wir an der Hand von erhaltenen Beschwerden und Gegenbeschwerden, disciplinarischen Untersuchungsakten u. s. w. noch verfolgen können.

Als erster auf dem Kampfplatze erschien Siefert; er forderte Förster zu einem öffentlichen musikalischen Wettkampf auf:

»..... Vndt kan hiemit Euer Ehrenveste Herlik., Vntertähnigst nicht verhalten, Nach dem ich meine Arbeit zu Vnterschiedlichen mahlen E. E. Herl.: *offeri*ret auch itzo abermaln mit gebürender *Reverentz* übergebe. E. E. H. auch die Vorige übergebene sachen, auf Ihren befehl in der Kirchen abgehen hören. Als hette ich Verhoffet, Es solte *Casparus* [Förster], als welcher solch *officium. Chori Musicis* [!] *Magistri* zu *accepti*ren sich Vnterstehet, mit seiner Vndt nicht mit frembder *Autho*ren arbeit, sich auch haben hören lassen, Insonderheit, weil er so lange zeit darzu gehabt. Es ist aber nicht allein biß *dato* noch nichts Meisterlichs herfür kommen, Sondern er hat an stat deßen auf meine Persohn mit allerhandt *tractica* gestachelt, Welches ich alles dem lieben Gott heimstellen tuhe. Er Vermeinet aber Vieleicht, ... das die leute scheinen Vergeßen zu haben, das es eine freye Kunst sey, Vndt das er also durch frembder *Autho*ren Kunst vndt Arbeit woll werde können *ad gradum Artis Musices Magistri*, Vndt dero Titul Vndt Nahmen eines Künstlers gelangen. Ich glaube aber, wen man diese Kunst ..... Von Jugendt auf, mit großer mühe Vndt arbeit nicht *studi*ren durffte...., das sich Viel *competitores Fastigii Magistralis* finden würden, Vmb des Nahmens hoheit willen . . . . . .

Auß diesem *Fundament*..... wie auch aus diesem, dass Kein Capelmeister *in arte musica*, mit frembder *Autho*ren Arbeit *magistriren* Könne. Weill Ich von Jugent auf die *musicam in arte componendi*, nicht ohne mühe, Vndt große Arbeit gestudiret, Vndt bey Königlichen Vndt Fürstlichen *Capellen* geübet habe, *Provocire* ich den *Casparum ad certamen Musicum Publicum*, wie es E. E. H. gefallen wirdt, das er zum Wenigsten 3 Sontage, mit seiner Vnterschiednen Eigenen, Vndt nicht mit frembder *Composition*, die gantze *Musica officia*, Vndt was dazu gehörigk, zu halten solle schuldig sein, dieselbige arbeit auch forstellen, Vndt drüber *Judicia* erleiden, ob es auch seine Arbeit, vndt ob auch *vitia contra Artem Musicam* darinnen, wie den in seinen Vorigen *de ore prudentis*, deroselben mehr als ich immer Verhoffet gewesen, zu finden sein.

Damit er sich aber hierüber nicht zu beschweren habe, so bin Ich eben daß erbötigk, durch meine Vnterschiedliche, Vndt nicht durch frembde Kunst Vndt arbeit, 3 Sontage, Wen es E. E. H. gefellig ist, *Publice* in der Kirchen zur Ehre Gottes die *Musicam* Vollkömlich zu halten, dieselbe auch Aufzuweisen, Vndt *Judicia* darüber zu erleiden. Vndt zweifele gantz nicht E. E. H..... solch *Certamen* . . . . mit besonderer *affection* deroselben beywohnen zuhoren vndt Vrteilen werden« . . . .

Der Rath beschloß am 2. Dezember 1627, den definitiven Bescheid erst zu ertheilen, sobald der augenblicklich abwesende Bürgermeister v. Bodeck zurückgekehrt sei.[1] Der Rath bewilligte nach der

[1] »Demütige *supplication* Pauli Sieferts Pfarrorganisten«. »*Lect: in sen:* den 2. *Dec: Ao.* 1627 Vnd wirdt diese *supplication* verleget biß zur ankunfft deß H.

Ankunft des Bürgermeisters das Gesuch Sieferts. K. Förster versuchte indessen, den Beschluß rückgängig zu machen, indem er auf verschiedene Unzuträglichkeiten aufmerksam machte, welche jener Beschluß für ihn im Gefolge hätte.

. . . . . »So treibet mich doch die unumbgängliche noht, den Paull Syfert meinem zugenöhtigten Wiedersacher lenger nicht zuzusehen, sondern bey Zeiten meine *gravamina* wieder denselben E. E. Hochw. Raht demütigst vorzutragen, zumahlen derselbe mit unzeittigen seinen *postulatis* bey E. E. Hrl. mir daß *Chor*, so unlängst auf E. E. Hochw. Rahts Schluß, undt folgige *Introduction*, nicht ihme, sondern mir anbefohlen worden, allgemach zu sperren, oder ie zum wenigsten sich *per Cuniculos* in dasselbe mit einzudringen, vndt zuor unruhen sich höchlich bemühet, In dem er seine *Compositiones* in Vorstehenden Osterfest auff dem Chor zu singen begehret, auch soviell gewircket, das der Herr *Praesidiren*de Bürgermeister . . . mir dieselbe zu machen, verschienen Freytagk angesaget, demselben ich auch nachzukommen . . . . ich mich keinesweges eusern wolte, wan nicht solches zu meinem höchsten *despect* gereichen, Vndt über dem auch große *inconvenientias* hinder sich ziehen thette; den ob zwar woll auch die berümbsten Musici, nicht immerdar ihre selbst eigene Arbeit singen, sondern *pro beneplacito* baldt Diesen, baldt Jenen *autorem* Vornehmen, So hat doch niemahln irkein *Chori Magister* Ihm wieder seinen willen eines andern *Musici Compositiones* aufdringen laßen, Weill solches . . dermaßen verkleinerlich, das auch woll die *Cantores in privat*schuelen sich damit ungerne *despecti*ren laßen . . . . . dahero auch der Vortreffliche *Musicus* vndt *Organist* zu *Venedig* Hr. *Joan Gabrieli*, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden [Sigismund III.] zu Warschaw seine *Compositiones offeriret*, selber die *Capell* zu*regi*ren, oder auch auff einer gewißen zeit dieselben zumachen nicht begehret, sondern alles in des damahligen *Capellae Magistri* Herrn *Asprilij Pacelli* gefallen undt gutachten gestellet, Dergestalt es dan auch an allen Örtern vernunfftige *Musici* noch halten, ... Von dero Zahl aber Paull Syfert, wie es scheinet, sich ganz undt gar abzusondern gedencket, Indem er mit beregten seinen *postulatis* das mir anvertraute Chor, ungeachtet E. E. Hochw. Raht hiebevor *per expressum* geschloßen, daß nemlich Paull Siefert hinfort sich keine gedancken mehr auff dasselbe machen solte, nicht allein *ipso facto* zubeschimpffen . . sich bemühet, sondern auch in selbigen *attentatis* . . . . . ie mehr undt mehr *turbas* mir in meiner *function* zuerwecken, nicht unterlaßen wirdt. Inmaßen er nicht allein mit unglimpfflicher *Protestation* kegenst meine *Introduction* den Kampff mir gleichsam angekündiget . . . . . sondern auch sowoll schrifftlich, als mundtlich noch an Vergangenen Freytagk, mich warnen, undt *per expressum* sich verlauten laßen, es mit mir so nicht verbleiben solte, ja auch anderweit ganz unbesonnener weise sich vernehmen lassen, das wofern E. E. Hochw. Raht ihn zu seinen Vorhaben nicht verhelffen würde, Er sich an die Gemeine, so mich bey den Haaren Vom Chor herab ziehenn solte, schlagen, auch vor seine Person nicht allein kommen, sondern ein guttes Rohr undt Knebelspieß (welches dan einen wunderbahrlichen *Tact* gebehren würde) mit sich bringen, undt damit demselben, der Ihm zuwieder sein würde, soviel geben wolte, daß er es woll solte vergeßen. Aus welch-hochbeschwerlichen bedrawung undt *diffidationibus* E. E. Hochw. Raht gnugsam abzusehen hat, dass es mit *exhibi*rung und *obtrudi*rung seiner *Compositionen* nirgents anders hin gemeinet sey, als

Bürgermeisters von Bodeck.« (Archiv der St. Marienkirche). Über v. Bodeck vergl. Dr. G. Löschin, die Bürgermeister u. s. w., S. 35.

daß Er, im fall er das Chor selbsten zu*regi*ren sich eindringen würde, wie er dan solches bey Menniglich sich verlauten lest, auch wieder (?) vergangenen Freytagk in allen gassen undt *Courtegarden* herumbgelauffen, Vndt die Leute darzu *invitiret*, meine Person, gleich vermücht ich dem Hohen Fest mit der *Music* nicht sein Recht zuthuen, beschimpfe, oder auch, im fall ich dieselbe zusingen, an mich nehmen solte, mit mir zuzanken undt zuhadern gelegenheit nehmen müchte. Gestalt Er es dan auch mit dem S. *Capellmeister* [Hackenberger] anders nicht gemacht[1] . . . . . Auff welche Ahrt undt weise er auch unlängst auff der Hochzeit des H. Wichmans dem *Altisten Soccoll*, wie auch dem *Organisten* auff dem Chor, da doch die schuldt nicht bey dem *Organisten*, sondern bey ihm *Paulo* gewesen, inmaßen er selbsten aus der *Partitur* ezliche *tact* ausgelaßen gehabt, gethan, Ja so ist Er mit den H. Kirchvätern, mit dem *Signatore*, seinen *Calcanten* etc. etc. seiner Alten gewonheit nach vmbgegangen . . . . . dannenhero die mehrere, auch Vornembste zu Chor Von dem Vorbenanten Paull Syfert sich dermaßen *abalien*irt befinden, das sie auch auff das *Chor* nicht zukommen sich *expresse* verlauten laßen, Dafern Er entweder zu*regi*ren sich unterstehe, oder auch seine *Compositiones* gesungen werden solten . . . . . .

. . . bittende E. E. hochw. Raht geruhe großgünstig die *allegirte incommoda*, ... so aus der Paull Syferts unzeitigen suchen undt beginnen entspringen kunten, zuerwegen, Vndt Ihn zu seiner *Orgel*, auff welcher ihm die Köstlichsten stücke in der Welt zumachen, frey undt offen stehet, zu verweisen, mich aber bey meiner *function* undt deßen anbefohlener Verwaltung, Darauff ich mich zum Vorstehenden Osterfest dermaßen geschicket, das E. E. Hochw. Raht . . . ohne Zuthuung des Paull Syferts oder deßen *Compositionen* eben woll ein großgunstiges genügen daran wirdt haben können, großgunstigk zuschüzen, undt mich mit dem Unruhigen Menschen nicht zu *Committiren*«. . . . . .

Der Rath versprach darauf am 19. April 1628[2] K. Förster, ihm allen Schutz zukommen zu lassen, hob jedoch die einmal ertheilte Erlaubniß nicht wieder auf. Die Aufführung ging vor sich. Dieser ganze Vorfall gab natürlich dem Ansehen Försters einen starken Stoß. Bitter beklagt er sich denn auch in einem Schreiben an den Rath, daß seine vorher geäußerten Befürchtungen eingetroffen seien:

». . . . . nach dem mal E. Ernv. Hochw. Raht dem *Paul Syfert* im Verflossenen Osterlichen Feurtagen dasselbe [*chorus musicus*] eröfnet, ist nicht alein in der warheit dasselbe, welches ich darbey befahret, auch E. Ernv. Hochw. Raht schriftlich Vorgetragen, erfolget, sondern es bricht auch des Vorbenannten *Siferten* muhtwill Vnd bösgemeintes Hertz an ietzo recht aus, in dem er sich kegenst glaubwürdige leute, die dessen in keiner abrede sein, hören Vnd Vernehmen lassen, Er habe mir gleichwol nun diesen schimpf bey gebracht, das Ich Ihm hette auf die Ostern weichen müssen, es solte nicht Pfingsten werden, ja wenn nur das *festum Ascensionis* heran kome, solte es wieder gescheen, Vnd was der Verdrißlichen Vnd *despectirlichen* Dinge mehr Vorlaufen, wordurch ich nicht alein bey menniglichen in dieser Statt, sondern auch bey hof Vnd anderswo, bevorab bey *Musicis*, welchen solches *procedere* nie Vorkommen, auch gar *inauditum* ist, merklichen *despectirt* werde . . . . . Darumb ich E. Ernv. Hochw. Raht . . . .

[1] Vergl. S. 405. Anm. 2.

[2] »Supplication Caspari Försteri.« »*Lect:* 19. *Aprilis Ao.* 1628 Vnd lesset es E. E. Raht bey Vorigem schluß bewenden das des Paul Sieferts *composition* auf dieser heiligen tage einen muge gesungen werden.« (Danzig. Stadtarchiv).

solche des *Paul Syferten* Boßheit, Vnd das alles selbiges sein Vorhaben, nicht *ad honestandum*, sondern *ad turbandum chorum Musicum*, Vnd zu meiner beschimpfung gemeinet, nochmaln . . zu erkennen geben wollen, hoffende Vnd bittende, E. E. Hochw. Raht . . . . da *Paul Syfert* sich fortan weiter zu dem mir an Vertrautem *chor* nöhtigen Vnd einflechten wurde, die *defensionem honoris mei* . . . . mir nicht verargen werde.« . . . . .

Der Rath versicherte darauf Förster am 15. Mai 1628[1] noch einmal seines Schutzes, betonte aber gleichzeitig auch sein Recht, über den Chor nach seinem Belieben zu bestimmen.

Bis jetzt hatte Siefert unstreitig den Sieg davongetragen. Statt sich aber mit diesem Erfolge zu begnügen, trieb er die Feindseligkeiten bis zur äußersten Grenze. Auf die dringenden Beschwerden Försters hin, sah sich nunmehr der Rath 1630 genöthigt, die Angelegenheit vor sein Forum zu ziehen. Die betheiligten Parteien wurden vorgeladen, und die Streitigkeit wurde dadurch vorläufig beigelegt, daß der Rath Sieferts aggressives Verhalten scharf rügte und für die Zukunft untersagte. Das Protokoll[2] über die Verhandlung lautet:

»Auf forgengiges *suppliciren* vnd vielfeltiges beschweren des Capelmeisters *Caspari Forsteri* wie auch des *Altisten Sokol* kegens Pauel Sieferd Organisten wegen deßen vngeburlichen verhaltens, ausgegoßenen *iniurien* vnd Schmeheworten hatt ein Erb. Raht sambtliche 3 Personen vorfordern laßen vnd eines ieden muntlich anbringen angehöret. Dorauf dan ein Erb. Rahtt geschloßen, das dem Pauel Sieferd sein vngebuer solte hart verwiesen werden, das er nemlich mit frembden heiducken den eingangk zur Orgel wehren wollen, mit ehrenruhrigen wortten umb sich geworffen vnd dergestalt den Kirchen frieden turbiret, mit ernstlicher verwarnung woferne er von solchem bösen vornehmen nicht abstehen wurde, vnd sich mit worten oder werken an irkeinen forbenanten Personen vergreiffen vnd sie solches beweisen konten, das er als dan *in continenti* ohne weitere *inquisition* oder aufschub seines Dinstes soll verlustigk sein. Imgleichen das ihm solte auferlegt werden den Capelmeister in verrichtung seines Ampts, in keinerley wege zu hindern weder auf dem Chor noch auf der Orgel sondern deßelben anordnung sich gemeß zuuerhalten vnd diejenigen so zur *Music* bestellet, nicht zu *excludiren* oder ihnen sich vnzimlich zuwiedersetzen noch den *Sokol* mit falschen verleumbdungen an seinem verdinst bey den hochzeiten zuuerkurzen, bey obgesagter *condition* vnd straff so vnfelbahr erfolgen soll. Welches alles in namen E. E. Rahts dem Pauel Sieferd *in publica sessione* angesaget worden. *Actum in Senatu* 29. *Aprilis. Anno* 1630.

Heinricus Frederus Secret.[3]

---

[1] »*Supplication Caspari Försteri*«. »*Lect: in Sen:* 15. *May Anno* 1628. E. E. Rahtt hatt geschloßen vndt verbleibet bey Ihrem vorigen schluß den *supplic.* wieder allen vngebühr in seinem *officio* zu schutzen. E. E. Rahtt wil sich aber ihrer Hoheit vorbehalten haben, jemandt frey zugeben auff Ihr belieben in kunftig seine *probe* zu singen.« (Danzig. Stadtarchiv).

[2] Danzig. Stadtarchiv.

[3] Vergl. über ihn Dr. G. Löschin, Die Bürgermeister u. s. w., S. 33.

Welches E. E. Rahts schluß vnd Abscheid der herr *Praesident* auf der Parte begeren im Amptbuch zuuerschreiben Ambtshalben nachgegeben.

Act. 10. *May. Anno* 1630.

Ex Actis Praecoss. Spectab. Dni Eccardi à Kempen[1] *Praecoss. Praesidis.*«

Es verstreichen nun einige Jahre, ohne daß wir von einem Konflikt zwischen dem Kapellmeister und dem Organisten etwas hören. Beide scheinen also doch einen Weg gefunden zu haben, auf welchem sie leidlich gut nebeneinander hergehen konnten, ohne sich gegenseitig viel zu stören. Siefert war außerdem, wie wir sehen werden, nach zwei Seiten hin anderweitig in Anspruch genommen. Indessen lange dauerte die Ruhe nicht. Im Jahre 1636 wandte sich Förster an den Rath mit der Bitte um eine amtlich beglaubigte Abschrift des Beschlusses vom 29. April 1630:

. . . . . »Wañ ich dann nun sothanes Schlusses zu meiner beschutzung . . Kegenst selbigen Manne [Siefert] schon vor diesem woll bedürftig gewesen; Vnndt an itzo desselben *sub sigillo civitatis* hoch benötigt bin, als hab ich bey E. Ernv. Hochw. Raht *supplicando* des fals anhalten wollen . . . . mir selbigen schluß *de dato* 29. *April. ao.* 1630 *sub sigillo Civitatis authentico* zu *extradiren* . . . . damit ich mich meines erhaltenen Rechtens zu *informiren*, vnnd auff einen oder andern begebenden fall zu schützen habe.« . . . . .

Der Rath lehnte in seinem Bescheide vom 14. November 1636 die Zustellung einer amtlichen Kopie ab, wie er es auch bei Siefert einmal that.[2] Dagegen hätte jedoch Förster wohl eine persönliche Einsicht in die Akten gewährt werden können, wie es bei Siefert geschah. Wenn der Rath sich aber in diesem Falle nicht darauf einließ, so geschah es, weil es ihm nicht lieb war, den Streit wieder erneut zu sehen, und ihm daran lag, den Ausbruch desselben auf möglichst lange Zeit hinaus zu verschieben. Aber schon im nächsten Jahre, 1637, geriethen die beiden Gegner heftig aneinander, und nun mußte der Rath die beiderseitigen Klagen wieder hören. Förster beklagt sich zuerst über den »unruhigen Menschen«, Paul Siefert, der »von seinen alten tüken nicht ablassen« will:

. . . . . »Darumb ich *privat* Rache zu Vermeiden E. E. Hochw. Raht, demütigst antreten, Vnd unterdinstlichst umb schutz Vnd schirm, so sie bevor *per Senatus decretum* mir ist Versprochen worden [!], auch außer dem den Rechten gemes ist, anruffen wollen, Nicht zwar dero auf mich außgegossenen Vielfeltigen *calumnien* halben alein, womit der *unruh*ige Mann mich hin Vnd her aufs allerschmeligste Verunglümpfet, Ja meine gütter auch zum *caduc* an J. Gn. Herrn *Sigm. Güldenstern*, Vnd andere hohes standes *perso*nen außgeboten, ...

[1] Vergl. über ihn ebendort S. 26; Eggert v. Kempen starb im Jahre 1636.

[2] »*Capellmeisters Supplication.*« »*Lectum in senatu* den 14. *Novemb. Anno* 1636 vndt hat E. E. Rath geschloßen, daß dem *supplicanti* der schluß *sub sigillo civitatis* nicht kan außgegeben werden maßen es vngebräuchlich ist. Es siehet auch E. E. Raht nicht ab, worzu es Ihm könne behülfflich sein, weil sie alle beyde hier bürger seindt, vndt ihre ordentliche oberkeit haben.« (Danzig. Stadtarchiv).

sondern auch des unfugs halben insonderheit, so mir in anbefolenen *Chor* Vndt Kirchen *Music* Vielfeltig von Ihm zugefuget wirt, In dem er meine *Chor Music* in gemein aufs aller schmelichste hin vnd her verhönet, vernichtet, verachtet, Vnd noch neulicher Tage, *in specie* uber das *Te deum laudamus*, welches ich nach Jüngst gehaltener kühr Predigt, mit Vorbewust des damaligen *praesidirenden* H. Burger Meisters, wie auch H. Burger M. *Czirenberges*[1] . . . gemachet, sein böses giftiges Maul dermasen rahten Vnd walten lasen, das er auch nicht hönischer . . . . davon reden können, denn er uns vor Barenleiter, Vnd die *composition* an sich vor lauter *cujonerei* ausgeruffen, da doch eben dasselbe *Te deum laudamus* auf des königs *in Ungarn*[2] *Coronation exhibirt*, vnd sothane *Musica* an Keyserlichen, *Polnischen*, *dähnischen*, *Süchsischen* vnd allen andern Fürstlichen höfen, bey dero gleichen *festiviteten* nicht ungebreuchlich, diesem ehrenschender aber mir wehe zuthuen, eine *cujonerei* vnd Barenleitrey sein müssen, worbey er es dann auch noch nicht bleiben lassen, sondern den *jüngst* bestalten *Violinisten*, *Carolum Farina*[3], dessen ich, weil er eine *principal* stimm zu spielen gehabt, nicht entrahten können, zu sich auf die *Orgel* genommen, bey sich daselbst, mir zu trotz vnd wieder willen, behalten, vnd zu mir aufs *Chor* nicht wollen kommen lassen, ob Ich gleich durch meinen Jungen denselben bey seiner *stimm* sich einzustellen, vnd seiner bestallung zu *obsecundiren* freundtlich erinnern lassen, welchen meinen *Jungen* aber der *Paul Sifert* Vnd seine Tochter theils mit unverschemten, theils mit trotzigen worten . . abgewiesen . . . . . *Carolo* aber so lang ausgeblieben, Vnd seine *stimm vaciren* lassen, das wir alle auf Ihm alein eine geraume zeit warten müssen, meinende diese unordnung vieleicht damit za bedecken, das er auf der *Orgel* besser habe konnen gehört werden, als auf dem *Chor*, so Ihm aber zu keiner entschuldigung dienen kan, denn Ihm gebüren wollen, esselbe Vorgengich mit mir zu *communiciren*, Vnd nicht Vor seinem kopf sich Von meinem *Chor* zu *absentiren*. So hette es sich auch auf dem *Chor*, welches dem Rahtstuel *ex opposito*, Viel besser geschicket, wenn er je der Obrigkeit zu ehren ein *Canzon Solo* spielen wollen, zumalen er gar wolgewust, das der *Neunaber*[4] mit uns aufwarten wurde, mit welchen er auch zu vor gespilet, vnd also des *Organisten* halben sich nicht ausreden kan, sondern alle umbstende geben es, das dieses werk zwischen *Paul Sifert* Vnd den *Farina ex condictamine* also sey angestellet worden, wie sie dann auch in dessen hauß ihre sachen *probiret* . . . . wordurch der *Carolo* . . . . von den *unruhigen Organisten* dermasen . . Verleitet worden, das er auch nach der zeit sich zu mehren malen gar *abalienat* vnd wiederlich erzeiget, Vnd weder auf den folgenden *Palm Sontag*, noch auf den Grünen Donnerstag zu *chor* gekommen . . . . wiewol er dennoch sich ziemlich *negligenter*, sowohl *im fest*, als auch hernach eingestellet, vorgebende, er wer mit der *condition* angenommen, das er möchte spielen wenn was vnd wo es Ihm gefiel etc. Auch damals auf die *Orgel* zum *Concert*, ungeacht er von mir deshalben begrüsset worden, nicht gegangen, weis nicht aus was ursachen, Vnd ob es *Paul Sifert* gerne hab also haben wollen, damit er Ihm ursach auf mich zu *debacchiren* nehmen möchte, Gestalt er dann eben da-

[1] Vergl. über ihn und seine schöne Tochter, »Die baltische Sirene«, sowie über ihre beiderseitigen Beziehungen zu M. Opitz: Dr. G. Löschin, Beitr. z. Gesch. Danz., II. S. 17 ff.; derselbe, Die Bürgermeister u. s. w., S. 25 f.

[2] Ferdinand III., 1637—1657.

[3] Farina war im Jahre 1626 in Dresden, vergl. M. f. M. XXIII, S. 34.

[4] Dies ist wahrscheinlich Jeremias Neunaber, seit 1623 Organist an St. Bartolomaeus, seit 1616 an St. Johannis; vergl. weiter unten.

hero . . . . . gesagt, das wann Ich Ihm den *Violisten* nicht schicken wollen, so solt Ich Ihm doch die *Trompetter* hinauf verschaffet haben, so wolte er auch am Heiligen Ostertage des Herrn *Marschalks decret* haben ausblasen lassen[1], vnd was der unertreglichen . . . . *calumnien* mehr sein, wormit der böse giftige Mensch . . . . . auch obbenanten *Violisten*, der da bevor, in abwesen des *Paul Siferts*, gar willig vnd bequem in allen gewesen, mir abspendig zu machen . . . . sich bemühet . . . . . so nun mehr . . mir unertreglich, Vnd meinen Kindern auch, bevorab dem, dessen ich nun mehr auß *Italia* erwarte, zur besorglichen *commotion* leicht könte anlaß . . geben« . . . . . .

Der Rath beschloß am 19. Mai 1637,[2] von Siefert nach Zustellung der Anklageschrift einen Gegenbericht einzufordern. Die »deme Edlen Hochw. Raht übergebene Antwordt Pauli Syferts, auff des Caspari Forsteri eingegebene *supplication* Ao. 1637 den 19. May« ließ denn auch nicht lange auf sich warten. Sie bringt ganz merkwürdige Dinge zu Tage:

. . . . . »erstlich, muß ich mit sonderbahrer Hertzensbekümmernus erfahren, das Ich von dem Unruhigen *Supplicanten*, nicht allein bey vielen Ehrliebenden Bürgern nun etzliche Jahr her jämmerlich angestochen, sondern auch bey E. E, Hochw. Raht . . . . mit allerhandt verveindung achterfolgt werde, gerade, als wen ich der zanksüchtigste, ja der ergste Mann in der ganzen Stadt were, da Ich doch . . . . . je und allewege dahin gestrebet, das Ich friedlich Leben, und die gaben, so mir . . Gott in meiner Kunst verliehen, zu seiner Ehren anwenden möchte . . . . . .

. . . . ja es ist noch bey denn *Calumnien* nicht verblieben, sondern es hatt deßenn Vätter auch *Casparus Forster* genanndt, so damahlen in seinem brodt, itzo noch in seinem Diensten in Polen ist, und die Bücher herumbführet mir nach Leib und Leben gestandenn, auch einsmahls bey finsterer nacht schlaffender Zeit, wie Ich aus der Hochzeit nach hause gehen wollen, mit einem Mordtbeyl, auff offentlicher straße angefallen, zur erdenn gestoßen, verwundet, und wann nicht durch schickung Gottes, einer mit der Latern were gehen kommen, wodurch er zu verlaßung meiner, und hinterlaßung seines Mantels und Beyles gebracht worden, so hette er mich umbs Leben gebracht, und Jemmerlich ermordet, solche schnöde that hat der *Supplicant* und deßenn Haußfraw, bey dem Schneider so denn Mantel gemachet, wie auch bey dem Elterman der Schneider ganzer 4 Jahre [1632—1635] vertuschen . . helffen, biß Ich fürm Jahr [1636] solches allererst erfahren, darauff ich den Thätter zu Warschaw gefundenn, und beklaget, auch ein *Decret*, wo durch er *ad carcerem et refusionem damnorum condemni*ret und mir *actio adversus complices* alhie *reserviret* worden, erhalten, und wenn ich die *Obductionem Vulnerum* daselbst gehabt hette, er solche Unthat mit seinem Leben hette büßen müßen.

. . . . . was den Zanck und Wiederwillen, deßenn er mich beschuldiget, belanget, gestehe Ich durchauß nicht . . . . das Ich jemahln deßen eine Ur-

---

[1] Dies bezieht sich auf die Entscheidung eines Prozesses, welchen Siefert in Warschau gegen Kaspar Förster jun. führte; vergl. unten.

[2] »*Supplication Caspari Försteri* Capellmeisters.« »*Lectum in Sen.* 19. *May Ao.* 37 Vnndt hatt E. E. Rhadt geschlossen, dass Paül Siverten die *Supplication* sol zugestellet werden, damit er seinen kegenbericht einbringen könne.« (Danzig. Stadtarchiv).

sache gewesen, sondern das *contrarium* wirdt sich bey der untersuchung Klärlichen ereugenn, das nemlich *Supplicant* anfenglich meine *Compositiones*, so Ich bey Königl. und Fürstl. höfenn *ostendi*ret ohne Ursache verworffen, und ob es Ihm gleich anbefohlen auff dem Chor nicht singen wollen, mit Ehrenruhrigen schändlichen *injurien* mich betastet, *process*[1] wieder mich aufgewiegelt, allerhandt Rahtschläge, wie mir meine *accidentia*[2] möchten benommen werden, gehaltenn . . . . . und ob er sich woll mit mir, in beysein des Königl: *Capell*meisters[3] . . . vertragen, so hat er doch solchen Vertragk stracks gebrochenn, denn *Sokol* angehezet, das er mich eines Ehebruchs beschuldiget, Ein Weib *incarceri*ret wordenn, über welche er doch nichts noch über mich erweisen können . . . . . .

Das er ferner setzet, als solte ich seine Gütter zum *caduc* grossen Herren außgebotten haben, ist seinen ungegründeten *querelis* gleich ein ertichtetes vorgeben, wie auch nichtsto weiniger eßelbe ist, das Ich seine *Music* verachtet habe, sintemahl ich seine *Music* die er mit Warheit für die seine Vertreten könte, niemahl gehöret, auch nie gelesen oder gesehen, das er ein einziges stücklein jemahls gemachet, und an den tagk gegebenn . . . . . was er biß daher absingen Laßenn, ist frembder Leute arbeit gewesenn . . . . . Nun sein zu mehrmahlen mängel vorgefallen welche wen ich Sie dem *Supplicanti* umb zu enden auß gutter meinung zugemüth führen Laßenn, so hab ich stracks von Ihm, für ein Unruhigen Kopff und Ehrenschender müßen außgeruffen werden, ja der seine Chor *musica* aufs aller schmäligste verhönet . . . . .

Was ferner das *Te Deum laudamus* . . . . belanget, zweiffele ich sehr, das er der Leute so darüber *judici*ret mit der *comparation* der Königl: und Fürstl. Höffe wirdt abweisen können, und habe weder ich noch die *Auditoren* inn der Kirchenn vor dem starcken Schall der *Trompeten*, kein wordt davon vernehmen können, was für ein Text gesungen worden, und Klinget in meinenn Ohren Das Deudtsche H. Gott Dich Loben wir, mit der Orgel und ganzen Gemeine ungleich beßer, weil er es aber so hoch ruhmet, ist dieß die *proba* darauff, Er mache es noch Einmahl 2. 3 und je mehr er es machen wirdt, je erger es wirdt abgehen, und *aures offendi*ren.

Das Er aber mir beymüßet, als solte Ichs für eine Berenleiterey gehalten haben, darann thut er mir ungüttlich, in dem er mich damit beleget, was vielleicht andere in meinem abwesen, unter den Zuhörern in der Kirche, da ich auff der Orgel gewesen, mögen von dem *Trompeten*schall, der auch bey dem Behrentanz gebraucht wirdt, geurtheilt habenn, Ich allewege bin daran unschuldigk . . . . .

Ebenso hatt er es auch in diesem Heiligen Pfingstfest gemacht, da er im ersten tage zur *vesper* vor der Predigk ein Stück abgesungen, in welchem die *melodey* auff solchen *text* gemacht, *Tutti venite armati li forti mei soldati, fa la la la la la etc.* und auff die *melodey Runda runda runda, la rundinella*, offters *repeti*ret wordenn, welches stück er auch den andern Heiligtag vor der *Communion*, auff dem Chor zum andern mahl absingen Laßen . . . . . mit solchen *Madrigal melodeyen*, ob er gleich einen andern *text* darunter setzen möchte, verursachet er seltzame *Judicia* der Zuhörer.

Was num anbelanget das Jenige, was er von dem berühmten *Mr. Carolo Farina* . . . . zuschreiben sich erdreistet, darin thut er mir ebenmeßig unrecht, denn das ich denselben Ihm zu trotz . . auff die Orgel solte genommen, behalten,

---

[1] Die Untersuchung vor dem Rathe 1630 ist wohl gemeint.

[2] Dies bezieht sich auf eine Streitfrage mit den übrigen Organisten Danzigs; vergl. weiter unten.

[3] Ist Marco Scacchi, der Nachfolger Pacellis, gemeint, oder der Vicekapellmeister Bartholomäus Pekel?

und aufs Chor nicht wollen kommen Laßen, oder auch das er *Farina* wieder gebühr gehandelt, ist ein *pur* lauters ungegrüntes außsprengen . . . . . angesehen, das wir . . . . bezeugen können, das wir das *Concert*chen nach der Kührpredigt . . . . . gemachett und gespielet habenn . . . . Er *Carolo Farina* stracks darnach aufs Chor gangenn, und wie ich noch im Spielen des *Praeambuli* gewesen, alda sich zu seiner behörlichen Stimme eingestellet . . . . . .

Wie er dann mich, da Ich die große strassen gewolt, und *assassinium* so an mir verübet worden, zurechte *a tempore scientiae protestationem juridicam* eingeleget, mit einer ehrenruhrigen *Injurien* schrifft, bey dem Erb. Gericht anzugreiffen Keine schew getragenn. Welches Ich doch *modestissime* Ihme *retorquiret*, wie auß beygelegter schrifft[1] zu sehenn, in welchen *terminis modestiae* Ihn auch immer halten werde . . . . . .

Zwar aus den Zeugnissen, so Ich bey den Erb. Ger. verhören Laßen, auß den *Positionen* und antwordt des *Sylvester Mylers* im achten und 9. Punct, wie auch des *Andreae Winnen* im 5. und 6. *punct*, ferner des *Carl Hintze* im 11. Punct sich Klärlichen außweiset, das Er und seine Fraw mit dem *Casparo Forstero*, den der Cronen Marschalck zu Warschaw zur straffe gezogenn, das *assassinium* haben vertuschen helliffen, wie die beyliegenden *testimonia* und das Decretum *Mni Dni Marschalci* außweiset[2], wie weit er nun darann schuldig, oder Unschuldigk, werde ich auch zu untersuchen wißen.« . . . . .

Nach Eingang dieser Gegenschrift Sieferts beschloß der Rath am 7. Juli 1637, beide Parteien zur Ruhe zu verweisen: Siefert solle sich der Sticheleien enthalten und Förster nicht Gespenster sehen, wo keine sind.[3] Noch einmal wandte sich Siefert an den Rath mit der Bitte um die Aushändigung amtlich beglaubigter Kopien gewisser Akten, damit er sich daraus über seine Rechte, K. Förster gegenüber informieren könne. Der Rath folgte dem Gesuche nicht, erlaubte Siefert aber, beim Richter die Akten einzusehen.[4] Das ist das Letzte, was wir aktenmäßig über die Zwistigkeiten zwischen Förster und Siefert erfahren. Jene scheinen also damals, für die Öffentlichkeit wenigstens, beigelegt worden zu sein. Aber damit waren sie nicht ganz vergessen; wir werden sie gelegentlich noch einmal wieder hervortreten sehen.

---

[1] Sie lag dem Original nicht bei.

[2] Sie fehlten ebenfalls. Die angeführten Personen sind die Zeugen, welche um den Überfall wussten.

[3] »Ein E. R. *Committi*ret dem hr. presidenten . . . so wol den *Paul* Siverten, als den *Capel*meister zu beschicken, v. dem Siverten anzudeuten, daß er sich des stachelen v. schimpffen enthalten soll, solte er sich nicht *moder*iren, wirt ein Rhadt den schluß *ao.* 1630 ergangen, *exequi*ren: dem *Capel*meister aber wirt angesaget werden, dass er nicht alles zu boltzen drehen soll *etc. Actum in Sen.* 7. *Juli Ao.* 1637.«

[4] »Paul Sieferts *Supplication*« (Danzig. Stadtarchiv). »*Lectum in Senatu* den 22. Julii *Anno* 1637, vndt hat E. E. Raht geschloßen, daß *supplicant*en mit *extradi*rung der *act*en, weil sie *iniuri*ensachen *concerniren*, nicht kan gefolget werden: Infall aber solte *supplicant* beym h. Richter besprechen, und aldar dieselben *act*en begehret werden, alsdan können dieselben dem H. Richter *ad requisitionem eius*, wie es bisshero gebräuchlich gewesen, gefolget werden.« Vgl. hierzu S. 410.

Aus Anlaß der Gegenschrift Sieferts sind hier noch einige Bemerkungen über den zweiten Kaspar Förster einzuschalten. Man findet ihn als Sohn oder Neffen des ersteren öfters bezeichnet. Das ist aber unrichtig; der Kapellmeister Förster ist der Vetter des Warschauer K. Förster. Dieser war zuerst im Buchladen seines Vetters beschäftigt, kam dann in die Polnische Kapelle nach Warschau, wo er dessen kaufmännische Interessen noch weiter vertrat. Der Warschauer K. Förster ist es offenbar, den Scacchi im »*Cribrum musicum*« als Kapellmitglied in Warschau anführt; von ihm rührt auch die neue Komposition »*Dni Gaspari Forsteri*« her, welche Scacchi in sein »*Cribrum musicum*« aufgenommen hat.[1] Des Danziger K. Försters Sohn hieß Georg[2]; er kehrte nach einer Studien- und wohl auch Geschäftsreise aus Italien 1637 zurück. Will man beide K. Förster unterscheiden, so mag man den Danziger *senior* und den Warschauer Förster *junior* nennen. Dieser wurde 1617 geboren, während jenes Geburtsjahr noch vor 1600 anzusetzen ist. Was den nächtlichen Überfall in Danzig betrifft, so wird vielleicht das Warschauer Archiv ausführlichere Dokumente besitzen.

Der ganze, durch 20 Jahre hin sich erstreckende Streit zwischen Siefert und Förster nimmt hier wohl einen ziemlich großen Raum ein. Bedenkt man aber, daß diese Männer vermöge ihrer Stellung die beiden größten musikalischen Autoritäten Danzigs repräsentierten und daß jeder von ihnen einen Theil der Bürgerschaft auf seiner Seite hatte, so wird dem Musikhistoriker eine breitere Darstellung des Konflikts nur angenehm sein. Er gewinnt so einen unmittelbaren Einblick in das spezielle Musikleben Danzigs in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., und dieser wiederum ist für die allgemeinere Musikgeschichte nicht ohne Nutzen. Eine kurze und knappe Darstellungsweise dürfte sich jedoch für das Folgende empfehlen. Es handelt sich hier nur um die Vertheidigung gewisser »*accidentia*« und um ganz private Angelegenheiten, obwohl wir auch hier noch manches Neue erfahren. —

Auf eine Eingabe Sieferts hin beschloß der Rath am 11. Oktober 1632: wenn jemand im Kirchspiel »zur Pfarr« (St. Marien) Hochzeit halten würde und Sieferts Dienste nicht gebrauchen wollte, so sollte der Organist ihm dafür »Einen Reichstaler *in specie* zu geben schuldig sein«. Gleichzeitig wurde Siefert, der noch eine gewisse Summe für Holz zu beanspruchen hatte, mitgetheilt, daß der Rath nicht wüßte, »wie Ihm nach itziger Zeit Vngelegenheit[3] zu willfahren sey.«

[1] Vergl. sonst über ihn Matthesons Ehrenpforte, S. 73 ff.
[2] Vergl. oben S. 404.
[3] Der schwedisch-polnische Krieg dauerte von 1621 bis 1635.

Die übrigen Organisten beruhigten sich nicht bei jenem Beschluß. Der Rath sah sich daher genöthigt, ihn etwas genauer zu präzisieren und zu modifizieren; es geschah dies am 25. Oktober 1632. Wenn in irgend einem Kirchspiel eine oder mehrere Hochzeiten vorfallen und der bestellte Organist des Kirchspiels nicht hinzugezogen wird, so sollen die fremden Organisten dem Ordinarius, weil er übergangen wird, je einen Thaler geben. Sowie aber der Ordinarius selbst bei einer der Hochzeiten beschäftigt ist, so sind die anderen Organisten zu keiner Abgabe verpflichtet. Diese Vorschrift solle für alle Kirchspiele gelten, unbeschadet des Abkommens, welches »die andern in den übrigen Kirchspielen, außerhalb der Pfarrkirche Vnter sich *ad beneplacitum Senatus*« getroffen haben. Wiederum beschwerten sich sämmtliche Organisten außer Siefert. Darauf beschloß der Rath am 12. November 1632, daß der vorige Beschluß zu befolgen sei; diejenigen Hochzeiten nur seien nicht in Betracht zu ziehen, bei welchen der Organist selbst keine große Einnahme hätte: wenn jemand sein Gesinde verheirathet und die Gäste mit Wein traktiert, wenn der Bräutigam Bier, nicht Wein schenkt, oder wenn die Gäste Wein verschaffen.

Den Organisten waren auch diese Bedingungen noch zu lästig, so daß sich Siefert an den Rath um Hilfe wandte. Er hätte jene »mit Vielen Vnkosten, für den dazu Verordneten Herren, Ihr. Herl. Michael Wieder[1] fürladen laßen, *officiose*«, aber hätte von ihnen nichts erhalten, »davon ich mit leben, Vndt die meinen in diesen Kummerlichen Zeiten erhalten muß«. Wir erfahren hier die Ursache, weshalb jene Accidentien 1632 noch einmal vom Rath bestätigt wurden.

. . . . »waßmaßen Von mir im Verwichenen Jahr begehret worden, das ich die Geistlichen Lieder, Vor Vndt nach der Predigt auf der Orgel spielen, Vndt mit der Gemeine einstimmen solte, Vndt mir für solche Newe Vnndt nicht geringe Arbeit[2] (nach dem ich Vmb ein *recompens*, Vndt sonderlich, das ich bey den in meiner bestallung Versprochenen *accidentien*, so mir Von den Andern Organisten in meinem Kirchspiel mit Vnfug benommen worden, möchte erhalten werden, *supplicando* angehalten) diese großgünstige zusage durch einhelligen schluß wiederfahren.« . . . .

Siefert bittet darum, entweder den ersten Beschluß vom 11. Oktober 1632 zu bestätigen oder ihm anderweitig eine Vergütung zu gewähren, »sonderlich wegen der Newe mir aufgelegten arbeit, so ich hertzlich gerne nach Vermögen zu Verrichten erbötigk«. Der Rath hielt den Beschluß wegen des Thalers aufrecht und beauftragte

[1] Vergl. über ihn Dr. G. Löschin, die Bürgermeister u. s. w., S. 36.

[2] Die Begleitung des Gemeindegesanges durch die Orgel wurde also in Danzig 1633 eingeführt. Vergl. Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1891, S. 216 f.

Michael Wieder »alß der Musicanten Verordneten Herrn«, die andern Organisten zur Erlegung des Thalers zu veranlassen. Wenn mehrere Hochzeiten stattfänden, brauchte nur ein Thaler gezahlt zu werden, da der Ordinarius auch nicht auf mehr als einer Hochzeit spielen könnte.[1] Der Beschluß war da, aber die Organisten befolgten ihn sämtlich nicht. Forderte Siefert, was ihm zukam, persönlich ab, so machten sie Schwierigkeiten, indem sie die erledigte Frage der Bierhochzeiten wieder erörterten; öffentliche Vorladungen waren für ihn nur kostspielig, sie führten auch zu nichts. Als ihm nun gar Michael Wieder den Vorschlag machte, auf die noch schuldige Summe für 14 Hochzeiten zu verzichten, so daß alle Mühe umsonst gewesen sein sollte, da wandte sich Siefert[2] wieder an den Rath, der am 6. Oktober 1633 einen Bericht von den übrigen Organisten einzufordern beschloß.

Den Gegenbericht, welcher noch im Oktober 1633 eingereicht wurde, unterzeichneten fünf Organisten:

»Andres Grabau, Bürger vnd Organist zu S. Barbern gedienet 41 Jahr.

Michael Zwedorff,[3] Bürger vnd Organist zu S. Katrinen gedienet 38 Jahr.

Derck v. Schwallen, Bürger vndt Organist zu S. Elisabethen Gedienet 19 Jahr, zu S. Peter vndt Pauli 12 Jahr.

Jeremiß Neunaber,[4] Bürger vndt Organist zu S. *Bartolomes.* Gedienet 10 Jahr, zu S. *Johannis* 17 Jahr.

Daniel Mensig, Bürger Vnndt Organist zu S. *Bartolomes.* Gedienet 6 Jahr.«

Die beiden ersten konnten wohl mit Recht von sich sagen: »Wir haben so viel Jahr und fast unsere lebenn bei dieser gutten Stadt zugebracht.« Sehr freundlich ist der Ton gerade nicht, den sie gegen den in die beste Stelle eingedrungenen Siefert anschlagen, welcher »doch noch wenig von seiner Kunst ans licht gebracht«. Siefert dagegen macht ihnen in seinem letzten Gesuch den Vorwurf, daß »Von Vielen Kein Vnterscheidt auf die Kunst gemacht wirdt«.

---

[1] »Demütige *Supplication* Pauli Sieferts«, »*Lect. in Senatu* 12. *Augusti Anno* 1633« (Danzig. Stadtarchiv). Der Supplication liegen die Kopien der ersten drei Beschlüsse bei.

[2] »Demütige *Supplication* Pauli Sieferts«, »*Lect: in Sen:* 6. *Oct: Ao.* 1633« (Danz. Stadtarchiv).

[3] Vergl. Dr. G. Löschin, die Bürgermeister u. s. w., S. 44.

[4] Vergl. oben S. 411 Anm. 4. Ein »Tiedemann Neunaber« war 1619 Instrumentenmacher in Danzig; vergl. Döring, z. Gesch. d. Mus., S. 66.

Im einzelnen sind ihre Ergüsse nicht der Erwähnung werth; interessant ist nur folgende kleine Schilderung;

. . . . . »Dann in unsern Kirchspielen Keine Weinhochzeiten werden, was nur etwas Vornemes ist, leufft alles nach der Rechten Stadt, Ein Handwercksman, es sei Schuster, Schneider, Schnizker, Stuldreher etc. wie sie alle mögen nahmen haben, machen auf ein Tisch 2 oder 3 hochzeit, und geben einen gutten trunck Danzkerbier, Ja unter Zehen Kaum einer fordert einen Organisten auff seine Hochzeit, sondern gebrauchen die gemeinen Fiedeler« . . . . .[1]

Der Rath beschloß am 19. Oktober 1633, daß, wenn beide Parteien von dem Thaler abstehen würden, »dem *Paul Sifert ex beneplacito Senatus* jehrlich zu holtz funftzig gulden von der Kemmerey soll gegeben werden.«

Von dem letzten gegen ihn vereinten Vorgehen der Organisten erhielt Siefert erst ein Jahr später, Ende des Jahres 1634, Kunde. Er sah sich dadurch veranlaßt, dem Rathe die Machinationen der Organisten aufzudecken:

. . . . . »Vndt treibt mich die hohe noth E. E. Hw. Rath . . zu Klagen, was maßen etliche gewiße personen, aus bloßem frevel vndt giftigem neid, damitt Sie mich, wegen dern von Gott mitgetheilten gaben, anfeinden, ... sich wieder meine ehr vndt glimpf, ia alle meine zeitliche wolfart schon lengst zusammen verschworen, vndt nicht allein der Sokol auf der andern anstiftung in des H. Proiten hochzeit den anfangk zum werck selbst gemacht, Sondern auch drauf solche meinen wiedersacher *conjunctis viribus* weiter fortgefahren . . . . ., numehr so weit befodert, das man eine *inquisition* kegenst mich anstellen müßen.

Ob nun wol . . . . ich mich meiner vnschuldt gnugsam bewust vndt getröste, auch Keine *iudicia* dawieder Können gebracht werden, weil ich mich ieder Zeit also verhalten, wie einem ehrlichen Man wol anstendig, inmaßen ich mit vnterschiedenen vhrkunden von Kön. Mtt. vndt andern ortten *in continenti* Kan darthun. So ist dennoch zubesorgen, ... das man allerlei *examina contra me absentem instituire*.« . . . .

Er bittet nun darum, ihn, wenn Klagen vorliegen, »ördentlicher weise vorladen« zu lassen; ferner um eine Kopie der Gegenschrift, weil Ich vernehme das ihrer Sechs *in specie* eine Schrift wieder mich eingegeben, vndt ihre Nahmen *subscribi*ret«: endlich darum, seine Gegner, da sie nichts beweisen könnten, in Strafe zu nehmen. Der Rath entschied am 16. Januar 1635[2], daß Siefert »*ordinaria juris via*, wider seine Widersacher wirt verfahren müssen«. —

Wie mit den Organisten, so mußte Siefert auch mit dem Stadtviolinisten sich auseinander setzen, welcher bei Hochzeiten die Leitung der Instrumentisten in seinen Händen hatte. Daß Siefert

---

[1] »Demütige *supplicatio* der sämbtlichen Organisten dieser Stadt die Kirchspiel haben.« (Danzig. Stadtarchiv). Der Bescheid des Raths ist auf dem letzten Schreiben Sieferts vermerkt.

[2] »Demütige *Supplication* des Paul Siefert *contra* deßen etliche Mißgönner.« (Danzig. Stadtarchiv). «*Lect.* 1635. 16. *Janu.*«

als intellektuellen Urheber dieser ganzen Unannehmlichkeit K. Förster[1] ansah, ist bei dem erneuten Ausbruch des Streites mit diesem im Jahre 1636 erklärlich. Sieferts Beschwerde vom Jahre 1637 enthält wieder einige wichtige Daten:

. . . . . »Demnach, so Kan ich . . . nicht Vnterlaßen, meine beschwer Vndt großen schaden, so mir Von des *Caspari Forsteri* Capellmeisters seinen *confoederatis*, in den *accidentien* der Hochzeiten zugefüget, schmertzlichen zu Klagen . . ., Insonderheit über den Michel Meyer, welcher, weil er das *commendo* die Hochzeiten anzunehmen, nach dem Seligen Mr. Martin Hintze, gantz an sich gezogen, mich gantz Vndt gar hindangesetzet, Vndt teils mit meinen *Discipeln*, teils mit andere biß *dato* aufgewartet. Ja da mich offtermals Vornehme leute begehret haben, er solches widersprochen, Vndt Vorgewendet, Er Vndt *Sokol*, begerten mit mir nicht aufzuwarten. Welchen schaden ich Järlich rechne aufs wenigste 200 Reichstaler, so dieser Gast mir auf solche weise, Vndt meinen armen Kindern deren 5 Megdlein,[2] so noch Viel bedurffen, entzogen . . . . . dadurch dieser Michel Meyer, seinen eigen Nutz suchende, sich stattlich bereichet, daß er selbsten offters gesagt, er habe genug, Vndt achte der fidel nicht mehr . . . . .

Vndt ist Ihm sehr zuwieder gewesen, daß andere beßere *Violisten* alhie Von mir, bey Einem Erb. Hochw. Raht, seindt *commendir*et worden, deßwegen er an Vnterschiedenen Örtern, wo er mit mir aufzuwarten zusamen Kommen, ... mich bey dem *instrument* über fallen wollen, also daß Ihn der Breutigam Vndt der braut bruder wider zurük gestoßen Vndt Ihm zu frieden zu sein bedreuet, Er aber da er nicht weiter gekönt, gesagt, des Capellmeisters Knecht hette mir noch Viel zu wenig schläge gegeben, er würde mir noch woll beßer geben. . . . . .

Auch hat er mit 2 seinen *confoederatis* den Sn. Engelischen *Violisten*[3], welchem ich auch bey meiner lieben Obrikeit befordern helffen, dazu beredet, er solte wider mich mit Ihnen in ein horn blasen, so wolten sie alle seine gutte freünde sein.

Solches sie auch, nach dem der *Carolo Farino*, an seiner stadt angenommen, mit großem fleiß zu Vnterschiednen mahlen gesucht, daß er mir in allem zuwieder sein möchte, auch nicht mit mir ferner *conversiren* . . . . . Vndt weil sie solches bey *Carolo Farino* nicht erhalten können, haben sie sich in allem Ihm zuwieder erzeiget.

Derowegen gelanget an E. E. Hn. mein Vntertheniges bitten, sie geruhen . . dem Michel Meyer, das *Commendo* hochzeiten anzunehmen, welches Ihme Von der Obrikeit niemals zugeordnet, wie auch das er nach seinem gefallen die *adjuvanten disponiren* mag, nicht lenger zu *concediren* . . . . ., sondern dem *Carolo Farino*, als einem weitberühmten Meister deme billig die *prioritet* für Ihme gebüret, weil er solches mit der *proba* stets *ostendiren* kan, großgünstig zuzuordnen.

Ferner in der Zeit weil ich zu warsaw gewesen,[4] ist eine *music* auf dem Hofe [Kniephof] zu halten geordnet, zu welcher sie 2 organisten Von der Altstadt *adhibiret*, So nu solches eines Erb. H. Rahts befehl ist, bin ich erbötig . . . solches zu hofe zu Verwalten.« . . . . .

---

[1] Vergl. oben S. 413.

[2] Vergl. oben S. 411.

[3] Wie dieser Vorgänger Farinas hieß, habe ich nicht ermitteln können. Vgl. übrigens Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 187 f.

[5] Es geschah wohl in den Prozeßangelegenheiten gegen K. Förster jun. oder wegen des Breslauer Erbschaftsstreites.

Die Zeitumstände waren für Siefert nicht günstig: K. Förster hatte kurz vorher seine große Anklageschrift eingereicht, auf welche Siefert hier baldigst seine Antwort verspricht. Der Rath entschied[1] denn auch ablehnend: ein jeder könne sich nach seinem Belieben einen Organisten nehmen, und Siefert solle »des *regiminis* der *Musicken* sich nicht anmassen vnndt andere auffwiegeln. Die *Musica* auffm Hofe werde wie anitzo ferner *continuiret*.« —

Im Jahre 1640 erschienen zu Danzig bei Georg Rhete, im Verlage des Autors, von Paul Siefert:

»Psalmen Davids, Nach Francöischer Melodey oder Weise in Music componirt, vnterschiedliche Theil mit 4. vnd 5. Stimmen zu singen vnd mit allerhand *Instrumenten* zu gebrauchen, nebenst einem *General*-Baß . . . . Erster Theil.«[2]

Die hierin enthaltenen Kompositionen veranlaßten den Kapellmeister der Warschauer Kapelle, Marco Scacchi, zu einer Kritik, welche er unter folgendem Titel drucken ließ:

»*Cribrum musicum ad triticum Syferticum, seu Examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus, in aede Parochiali ibidem Organoedus, in lucem edidit, in qua clare et perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent. Venetiis, 1643.*«[3]

Scacchi war durch den Warschauer K. Förster über Sieferts Streit mit dessen Vetter in Danzig jedenfalls orientiert, wenn nicht schon durch den Danziger Kapellmeister selbst, mit welchem Scacchi wohl ebenso gut Briefe wechselte, als mit dessen Nachfolger Christian Werner.[4] Wenn Scacchi seine Kritik K. Förster sen. widmete, so dokumentierte er damit öffentlich, daß er dessen Partei ergriff. Am 29. August 1644 verfaßte Scacchi noch einen Orientierungsbrief für den Leser des »*Cribrum*«; der Brief wurde in der Kgl. Druckerei zu Warschau gedruckt.[5] Dem »*Cribrum*« sind am Schlusse »*Xenia Apollinea*« angehängt; in ihnen theilt Scacchi je einen Tonsatz der einzelnen Warschauer Kapellmitglieder[6] mit. Unter ihnen befindet

[1] »Demütige *supplication* Pauli Sieferts« (Danzig. Stadtarchiv). »*Lect.* 22. *May Ao.* 1637.«

[2] Vollständiges Exemplar auf der Danzig. Stadtbibliothek.

[3] Der Titel ist angegeben nach Forkels A. L. d. M., S. 477. Exemplare dieses und der folgenden Werke sind meines Wissens in deutschen Bibliotheken nicht vorhanden; dagegen besitzt die Bibliothek des Liceo Musicale in Bologna Kopieen, welche nach den Originaldrucken angefertigt sind. Bei der Schwierigkeit, aus italienischen Bibliotheken nach Deutschland etwas zu erhalten, musste ich leider auf eine persönliche Einsicht in jene Kopieen verzichten. Vergl. Gaetano Gaspari, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna . . . publicato da F. Parisini, I. Bologna 1890, S. 254. Auf diese Quelle hat mich Hr. Dr. Emil Vogel in Berlin freundlichst aufmerksam gemacht.

[4] Vergl. Matthesons Ehrenpforte, S. 70.

[5] Gasparo-Parisini, a. a. O.

[6] Vergl. ihr Verzeichniß in Matthesons Ehrenpforte, S. 71 ff.

sich ein »Kaspar Förster«, welcher, wie schon angedeutet,[1] eben der jüngere ist.

Siefert schwieg zu den Angriffen nicht still; 1645 erschien von ihm, König Wladislaw IV. gewidmet, in Danzig:

»*Anticribratio musica, ad avenam Scacchianam, h. e. ocularis demonstratio crassissimorum errorum, quos Marcus Scacchius, Auctor Libri, an. 1643. Venetiis editi, quem Cribrum musicum ad triticum Syferticum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti justa defensione honoris ac bonae famae, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiosorum Musices, et defensionem innocentiae Autoris, publicae luci commissa.*«[2]

Er sagt es auf Seite 23 denn Scacchi auch ganz unumwunden, daß das »*Cribrum*« nur K. Försters[3] wegen in die Welt gesetzt sei:[4]

»*In dedicatione te optimum & aptissimum tutelarem in tali materia retorquenda elegisse narras, inde apparet & haec tela & calumnias fol. 52 ab ipso* [Förster] *profecta esse. Nam & stylus latinus, cum discursu suo theoretico, & tela sua periculosa mihi nota sunt. Sed quare in tuo libro omisisti opera tui tutelaris inter tot excellentes Musicos, ut nimirum omnibus constaret insigniter sua a te commendata praxis in tua epistola dedicatoria? teque defenderet arte, non calumniis. Cum vero ipsius defensio artis tibi desit, consilio meo vivas in pace.*«

Hierauf antwortete Scacchi wiederum. Von verschiedenen Musikern waren ihm Urtheile über das »*Cribrum*« zugegangen. Diese stellte er nun zusammen und ließ sie als Antwort auf Sieferts »*Anticribratio*« erscheinen:

»*Judicium Cribri Musici, id est Litterae quaedam certo tempore a Praestantissimis Artis Musicae in Germania Professoribus, et Peritis transmissae, mihique Marco Scacchio S. R. M. Joannis Casimiri Poloniae et Sveciae Regis Capellae Magistro oblatae, a me diligenter collectae, et ipsismet Authoribus ad maiorem animi benevolentiam dedicatae, atque consecratae. — Varsoviae In Officina Petri Elert S. R. M. Typographi.*«[5] o. J.

Die einzelnen Autoren, deren Namen das Briefdatum beigefügt ist, sind:

»H. Schütz, 1646, 1648.
Joh. Stobaeus, 1646.
Laurentius Starck, 1646.[6]
Tob. Michael, 1646.
Benjamin Ducius, 1648.[6]
David Cracowitta *organista*, 1646.[6]
Christopher Werner, 1646.
Matthias Krinkovius, 1648.[6]
Ambrosius Profe *organista*, 1649. 4. Jan.«

[1] Vergl. oben S. 415.
[2] Titel nach Forkel, A. L. d. M.; vgl. Gasparo-Parisini, a. a. O.
[3] Vergl. oben S. 414 und 419.
[4] Nach Mattheson, Ehrenpforte, S. 68 ff.
[5] Vergl. Gasparo-Parisini, a. a. O. Ein Petrus Elert wird von Scacchi auch als Mitglied der Kapelle aufgeführt. (Matthes. Ehrenpf. S. 72).
[6] Diese Männer sind mir nicht bekannt.

Eine weitere Kritik, wenn man es so nennen darf, findet sich in der Überarbeitung von Sweelincks Lehrbuch durch J. A. Reincken,[1] welcher gewisse Dinge Scacchis ablehnt. Reincken dokumentiert dadurch seine Bekanntschaft mit der ganzen Angelegenheit. —

Haben wir bis jetzt Siefert seine künstlerische Stellung und Anschauung, sowie die mit seinem Amte verbundenen Rechte vertheidigen sehen, so werden wir ihn jetzt von einer ganz anderen Seite aus kennen lernen. Wir müssen dazu allerdings wieder einige Jahre zurückgehen. Es handelt sich um einen großen Erbschaftsprozeß, welchen Siefert für sein Mündel führte.

Am 11. Juni 1627[2] machte der Rath der Stadt Breslau in der Erbschaftsangelegenheit des verstorbenen Adam Priestel'schen Ehepaares folgende thatsächliche Feststellungen. Am 12. Juni 1625 war der Goldschläger Adam Priestel und bald nach dem 20. Juni sein Weib Anna an der damals grassierenden Seuche gestorben, ohne daß sie Kinder und Leibeserben hinterließen und ohne daß ihre Hinterlassenschaft inventarisiert werden konnte. Es wurden daher zu Kuratoren ihres Vermögens Paul Priestel und der Goldschläger Kaspar Weiß bestellt.

Diese Kuratoren machten nun dem in Danzig lebenden Bruder des Adam Priestel, Melchior Priestel, durch ein Schreiben vom 16. November 1625 Mittheilung von den obigen Vorgängen. Melchior Priestel aber sowie seine Frau, eine Halbschwester Sieferts,[3] waren »bey der auch alda zu Danzig eingerissenen *infection*« selbst inzwischen verstorben; deshalb eröffneten die Vormünder des einzigen zurückgelassenen Kindes, eines Töchterchens Anna, nämlich Paul Siefert und Hans Schmietelbach jenes Schreiben. Sie setzten am 30. April 1626 Hans Lönbach zu ihrem Vertreter ein und verlangten mündlich durch ihn, sowie auch schriftlich genauen Bericht über die Hinterlassenschaft des Ad. Priestel'schen Ehepaares. Schließlich erschien Paul Siefert selbst in Breslau mit einer Legitimation des Danziger Rathes vom 1. Mai 1627. Die Beschuldigungen, welche Siefert gegen die Administratoren der Ad. Priestel'schen Hinterlassenschaft, besonders hinsichtlich der Verwaltung der Liegenschaft und des Priestel'schen Hauses vorbrachte, konnte der Rath von Breslau nach Vernehmung der Administratoren nicht für begründet erachten.

---

[1] Vergl. Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 179 und 182 ff.

[2] »*Liber signaturarum*«, 1627, fol. 70—73. (Bresl. Stadtarchiv).

[3] Dies verwandtschaftliche Verhältniß geht aus dem »*liber signaturarum*« 1635, fol. 45 hervor. Paul Sieferts Vater muß also zweimal verheirathet gewesen sein.

Darauf wurde nun die Trennung der Priestel'schen Hinterlassenschaft vorgenommen, nach dem Gesichtspunkte, was Eigenthum des Ad. Priestel und was dasjenige seiner Frau gewesen sei. Hierbei wurde festgestellt, daß die Anna Priestel das am Neustadter Thurm gelegene Haus irrthümlich als ihr Eigenthum nach dem Tode ihres Mannes betrachtet hatte, daß sie also auch nicht berechtigt gewesen war, in ihrem Testamente vom 20. Juni 1625 (vom Rathe publiziert am 11. Oktober) dieses Haus den Vorstehern des gemeinen Almosens zu vermachen. Eigenthümer sei vielmehr als nächste Erbin des Ad. Priestel das Mündel von Paul Siefert.

Nach Taxierung der Hinterlassenschaftsobjekte und nach den nöthigen Abzügen ergab sich als Eigenthum des Mündels von Seiten Ad. Priestels eine Summe von 129 Thlr., 2 gr., $^1/_2$ Heller. Was dem Mündel als Miterbin von Seiten der verstorbenen Anna Priestel zukäme, ließe sich erst feststellen, wenn sich die im Testament der Anna Priestel als Miterben eingesetzten Verwandten gemeldet hätten. Es wurde demnach Paul Siefert aufgegeben, durch einen Vertreter die nächste Verwandtschaft der Frau zu eruieren und zur Stelle zu bringen, oder sich mit den Kuratoren der Hinterlassenschaft, den Vorstehern des Almosens (welche auch noch anderweitig im Testamente bedacht waren) und den übrigen Erben zu einigen.

Am 20. Juni 1627[1] kaufte Kaspar Weiß das dem Mündel gehörige Haus; der zwischen ihm und dem Advokaten Paul Schmiedt als Bevollmächtigten Sieferts abgeschlossene Kaufvertrag wurde am 13. Juli in die Akten eingetragen.

In einem Schreiben vom 23. Oktober 1630[2], sowie mündlich durch seinen Mandatar Christian Remus und dessen Substituten Friedr. Kitzingen (seit dem 26. April 1631 substituiert) hatte sich Siefert beim Breslauer Rathe über die Kuratoren des Priestel'schen Nachlasses beklagt, daß sie dem Rechtsbescheide des Rathes vom 11. Juni 1627 nicht nachgekommen seien, und besonders über Kasp. Weiß, daß er die letzten Kaufgelder, dem Kaufvertrag entgegen, noch nicht bezahlt hätte. Nach Vernehmung der Kuratoren entschied der Rath, daß K. Weiß die letzten Kaufgelder samt den versprochenen Zinsen für 3 Jahre (vom 18. Oktober 1628 bis zum 6. Januar 1632) zu diesem letzten Termin zu entrichten hätte. Den als Erben mit eingesetzten Anverwandten der Anna Priestel aus der Herrschaft Mielitsch, welche sich bisher aus verschiedenen Ursachen noch nicht legitimieren konnten, wurde ein letzter Termin festge-

[1] »*Liber signaturarum*« 1627, fol. 92 f.
[2] »*Liber signaturarum*« 1631, fol. 62.

setzt. Am 20. September 1631[1] endlich konnten sich die Mielitscher Verwandten der Anna Priestel durch eine Urkunde der Stadt Mielitsch vom 20. Juni, sowie auch durch Signaturen in den Büchern der Breslauer Elisabethkirche genügend legitimieren. Als Miterbberechtigte wurden sie neben dem Mündel zur Hälfte des Nachlasses der Anna Priestel zugelassen.

Bald nach 1631 wandte sich Siefert, da ihm die Almosenherren in Breslau gewisse Abzüge bei der Auszahlung der Gelder machen wollten, an den Danziger Rath,[2] dass dieser ein Intercessionsschreiben an den Breslauer Rath richten solle. Dies geschah, fruchtete aber wenig. Siefert bat um ein zweites Intercessionsschreiben, welches ihm auch am 11. Oktober 1633[3] bewilligt wurde; und nun kam die Angelegenheit wieder in Fluß.

Der Rath von Breslau,[4] welcher am 7. Oktober 1634 genauen Bericht über die Priestel'sche Erbschaftssache an den Rath von Danzig gesandt hatte, wies auf eine dritte Intercession desselben vom 7. Dezember 1634 am 6. Februar 1635 die Vorsteher des gemeinen Almosens zu Breslau an, die bei ihnen deponierten 233 Thaler an Paul Siefert auszuzahlen und sich mit der von Siefert gebotenen Abfindungssumme von 20 Thlr., wenn sie auch mehr zu fordern berechtigt wären, zu begnügen, »damit also diesen langwierigen streittigkeitten dermoleinsten ein ende gemacht werden möge. Ob auch wohl der zwischen der Stadt Danzig und dieser Stadt bey Erbgangsfällen üblicher abzug diesfals zurückbehalten und genommen werden solte, weil aber der Sifriedt seine seidthero angewandte mühe und auffgewandte *Spesen*, darzu er doch nur selbst die gröste Uhrsach gegeben, so gar hoch beklaget und wier insonderheit die von Ihr. Königl. *Majestät*[5] zue Polen hiebeuen vor Ihn eingelegte gnädigste *intercession* in obacht genommen, so wollen wier vor diesmal aus blosser guttwilligkeit und höchstgedachter Ihr. Majestät zue ehren geschehen lassen, das besagte 233 Taler 6 Heller dem Sifriedischen *Mandatario*, ohne abzug, *passiret* werden möge.«

Das Jahr 1635 führte so das Ende des durch zehn Jahre hindurch sich erstreckenden Prozesses herbei. Am 22. Juni[6] quittierte Bartholomäus Modrach, Breslauer Substitut des Danziger Handels-

---

[1] ebendort, fol. 124.

[2] »Demütige *Supplication* Pauli Sieferts«, o. J. (Danzig. Stadtarchiv).

[3] »Demütige *Supplication* Pauli Sieferts« (Danzig. Stadtarchiv). »*Lectum* 11 Octob. 1633.«

[4] »*Liber signaturarum*« 1634, fol. 92.

[5] Wladislaw IV.

[6] »*Liber signaturarum*« 1635, fol. 88.

mannes Peter Heinrich, des Mandatars Paul Sieferts, über den Empfang der 233 Thaler. Am 21. August[1] quittierten auch die Vorsteher des gemeinen Almosens über den Empfang der ihnen von Siefert bewilligten 20 Thaler. —

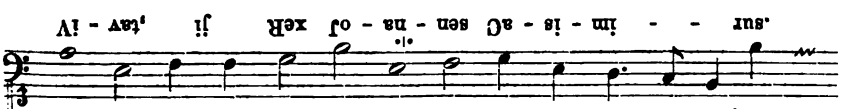
Der Zwischenfall mit Scacchi hatte, wie es scheint, dem Ansehen Sieferts am Hofe zu Warschau nicht gerade viel geschadet. Im Jahre 1648 kam Johann II. Casimir zur Regierung; ein Jahr darauf vermählte er sich, und Siefert komponierte zu dieser Feier ein Epithalamium (Psalm 120)[2]. Johann Casimir ist auch der zweite Theil der Psalmen Sieferts gewidmet, welche 1651 auf Kosten des Autors bei Georg Rhete erschienen unter dem Titel:

»Psalmorum Davidicorum, Ad Gallicam melodiam arte compositorum Musicali, qui diversis sistuntur partibns, à 4. 5. 6. 7. 8 Vocibus decantandi, cum praeviis Symphoniis sonandis, ut et Germanicis Latinisque Textibus metrice suppositis cum Basso Generali. Pars secunda« . . . .[3]

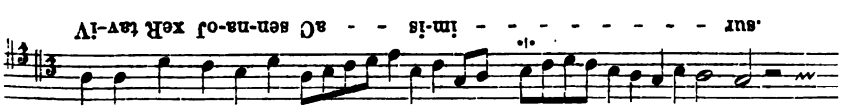
Die Diskantstimme dieses Werkes enthält Sieferts Bild in Holzschnitt vom Jahre 1649. Gefurcht ist seine Stirn und etwas gebeugt die Haltung des Kopfes, aber eine Fülle weißen Haares bedeckt Kopf und Kinn des 63jährigen Greises, der uns mit klugen und immer noch frischen Augen aus dem Bilde anschaut. Es ist eine sinnige Huldigung für Johann Casimir, wenn Siefert in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Notenbuch hält, auf dessen offenen Blättern folgendes zu lesen ist:

»Canon per arsin et Thesin a 4.

Cantus et Bassus.



Altus et Tenor.



Im Jahre 1651 traf Siefert auch ein schwerer Schicksalsschlag. Seine »Häußfrau«, welche ihm fünf Töchter geschenkt hatte, starb

[1] ebendort, fol. 45.
[2] Im 2. Theil der Psalmen nicht befindlich; vergl. Döring, a. a. O.
[3] Vollständ. Exemplar auf der Danzig. Stadtbibliothek.

im November, 56 Jahre alt; am 20. November wurde sie begraben.[1] Während der nächsten Jahre raffte der Tod auch Sieferts Hauptgegner dahin. K. Förster sen. starb 1652;[2] es folgte ihm im Kapellmeisteramte Christian Werner[3] von 1652 bis 1655. Scacchi, welcher unter Sigismund III. und Wladislaw IV. 30 Jahre lang,[4] etwa von 1623 bis 1653, sein Kapellmeisteramt verwaltet hatte, ging nach Italien zurück, wo er bald starb. Sein Weggehen aus Warschau veranlaßte wohl auch dasjenige K. Försters jun. Dieser zog nun in die weite Welt hinaus,[5] ging nach Italien, besuchte Rom und Venedig, wo er vielleicht Scacchi noch einmal sah. Er kehrte dann nach Danzig zurück, wo er 1655 die erledigte Kapellmeisterstelle übernahm. Aber schon am 15. September 1655 quittierte er den Dienst. Der Grund hierfür ist nicht schwer zu finden. K. Förster jun. mochte es sehr bald eingesehen haben, daß bei den früher zwischen ihm und Siefert vorgefallenen Ereignissen ein Zusammenleben und -wirken besser vermieden würde. Förster fand ziemlich schnell eine neue, für ihn geeignete Thätigkeit. Friedrich III. von Dänemark wollte seine Kapelle neu einrichten; er berief dazu Förster, welcher, dem Rufe folgend, im Mai 1656 nach Kopenhagen zog; sein Nachfolger in Danzig wurde Balthasar Erben (1658 bis 1686). Im Jahre 1657 fiel nun Karl X. von Schweden in Dänemark ein und trotz des Friedens zu Roeskild, 1658, in demselben Jahre noch einmal. Förster nahm aus diesen und anderen Gründen seine Entlassung und begab sich zum zweiten Male nach Italien. Der Friede zu Oliva, 1660, führte wieder ruhige Zustände in Dänemark herbei und Förster übernahm wieder das Kapellmeisteramt. Aus Italien brachte er sich einen Organisten mit, da der Organist Ewald Hinsch aus Danzig, welchen er 1656 oder 1657 in die dänische Kapelle hineingebracht hatte, 1660 »eine Bedienung in Dantzig an der Hauptkirche bekommen«. Da nun Siefert im Jahre 1666 als »E. E. Rahts Stipen-

---

[1] Vgl. S. 411 und 419. Über Sieferts Trauung und die Taufen seiner Kinder war in den Büchern der Marienkirche nichts zu finden. Obiges Datum hat mir Herr Archidiakonus Bertling gütigst mitgetheilt.

[2] Vergl. Starovolscius, a. a. O. S. 344 f.

[3] Mattheson, Ehrenpf. S. 70; Döring, z. Gesch. d. Mus., S. 55.

[4] Walther, Lexikon, S. 543 f.

[5] Vergl. Mattheson, Ehrenpforte, S. 73 ff. Döring, z. Gesch. d. M., S. 72 ff, will die Lebensführung K. Försters jun. durchaus mit derjenigen Christopher Bernhards in Parallele bringen und weicht, was die hier in Betracht kommende Zeit betrifft, ohne erkennbare Gründe von Mattheson ab. Obige Darstellung sucht Mattheson's Erzählung mit einigen mir von Herrn Archidiakonus Bertling, allerdings auch ohne Nennung der Quelle, mitgetheilten Daten in Einklang zu bringen.

diat« am 6. Mai starb[1] und als sein Nachfolger Ewald Hintze (1666 bis 1668), ein Schüler Frobergers, bezeichnet wird, so liegt es nahe anzunehmen, daß Ewald Hinsch und Ewald Hintze identisch seien. Danach wäre Ewald Hintze[2] 1660 Substitut des 74jährigen Siefert geworden, welcher sein Gehalt vom Rathe weiterbezog, und im Jahre 1666 dessen wirklicher Nachfolger. Am 10. Mai 1666 wurde Siefert in der St. Marienkirche begraben, wo auch seine Frau ihre Ruhe gefunden hatte.[3]

Als Schüler Sieferts wird uns außer dem oben erwähnten Andr. Neunaber noch Christopher Bernhard[4] genannt, welcher hernach unter den deutschen Musikern einen bevorzugten Platz einnahm. Es wird uns berichtet, daß der Kapellmeister Erben ihn im Singen, Siefert ihn im Generalbasse unterrichtete. Urgiert man den Titel »Kapellmeister«, so kann der Unterricht frühestens 1658 begonnen haben. Dann ist es aber auffällig, daß Bernhard, der 1612 geboren war, erst als 46jähriger Mann zum musikalischen Studium gelangte, nach wissenschaftlicher Ausbildung strebte und daß, nachdem er bereits einige Zeit sich in Dresden aufgehalten hatte, sich »sein Alt in einen angenehmen Tenor« umwandelte. Dieser Widerspruch läßt sich auf zwei Wegen lösen. Entweder war Erben noch nicht Kapellmeister oder das Geburtsjahr ist viel zu früh angesetzt. Der erste Weg würde zu neuen Widersprüchen führen, auf dem zweiten aber löst sich alles glatt. Wenn Bernhard viel später geboren wurde, so war er noch jung genug, um 1658 sich nach verschiedenen Seiten hin auszubilden und für die Zukunft die besten Hoffnungen zu machen; dann konnte er den alten H. Schütz noch durch seine Altstimme erfreuen. Für die Unrichtigkeit des Geburtsjahres spricht auch die Thatsache, dass sein »*opus primum*« 1665 erst zu Dresden erschien. Wie dem auch schließlich sei, soviel geht aus diesen Andeutungen hervor, daß unsere Quellen in diesem Falle sehr der Bestätigung bedürfen. Daß Sieferts Anregungen bei Bernhard auf guten Boden fielen, ist bereits bemerkt worden.[5]

Wir blicken zurück auf das eigenartige Künstlerbild, welches sich vor unsern Augen entrollt hat. Ein Künstler mit allen seinen

---

[1] Döring, Z. Gesch. d. M., S. 200.

[2] Dem Namen »Hintze« begegneten wir schon oben S.414 und 419.

[3] Nach Mittheilung des Herrn Archidiakonus Bertling.

[4] Die beiden Quellen für Bernhards Leben sind bisher nur Walther und Matthesons Ehrenpforte.

[5] Vergl. Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 180.

Vorzügen und Schwächen war wohl Paul Siefert. Ein starkes Rechtsgefühl, mit Zähigkeit und Hartnäckigkeit verbunden, bildet den Grundzug seines Charakters. Damit paarte sich ein leicht verletzter Künstlerstolz, und es entstand ein Streit, der fast 3 Jahrzehnte hindurch beiden betheiligten Männern die Berufsfreudigkeit vermindern mußte; — Sorge um das Wohlergehen der Familie, und auch der Verkehr mit den Berufsgenossen ward preisgegeben; — Sorge für das Recht des Mündels, und keine Geringeren, als einen mächtigen König und eine mächtige Stadt wußte er zu Hilfe zu rufen.

Es ist bedauerlich, dass wir von Siefert außer den beiden Psalmenwerken nichts sonst besitzen. Freilich würden wir, wenn wir diese mit den Vokalkompositionen Sweelincks und seiner Schüler zusammen betrachten wollten, an jenen für diese eine Seite der künstlerischen Bethätigung gerade genügend ausreichendes Material besitzen; aber dann fehlt uns immer noch die Anschauung von Sieferts rein instrumentaler Kompositionstüchtigkeit. Denn daß Siefert mit seinen Orgelkompositionen eine von derjenigen seiner Mitschüler in manchen Punkten ziemlich abweichende Weiterbildung der Sweelinck'schen Kunst vornahm, glaube ich seinem ganzen Bildungsgang entnehmen zu können. Es wäre somit nur dringend zu wünschen, daß die Forschung nach Sieferts Kompositionen systematisch ins Werk gesetzt wird. Sollte das Glück einige wieder zu Tage fördern, wir würden sie freudigst begrüßen.

Kritiken und Referate.

Carl Stumpf, Tonpsychologie. Zweiter Band. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1890. 8. XIV und 582 Seiten.

Darf es in der Regel als eine Hauptaufgabe jedes litterarischen Berichtes gelten, einer neuen Veröffentlichung das Interesse jenes Leserkreises zuzuwenden, auf welchen dieselbe ihrer Natur nach Anspruch hat, so finde ich mich in der angenehmen Lage, die Arbeit in dieser Hinsicht bereits gethan anzutreffen. Wenigstens steht zu hoffen, daß der erste Band des Werkes, dessen zweiter den Gegenstand der folgenden Besprechung ausmacht, diesem letzteren das Interesse aller Sachkundigen in zuverlässigerer und dauernderer Weise gesichert haben wird, als irgend eine litterarische Anzeige es vermöchte. Sofern man überdies von einer solchen Aufschluss über die im Grunde freilich nicht sehr wichtige Stellung zu verlangen pflegt, welche der Berichterstatter der Publication gegenüber einnimmt, habe ich wenigstens den Lesern der »Vierteljahrsschrift« nichts mitzutheilen, was nicht bereits meiner Besprechung des ersten Bandes[1] zu entnehmen war. Das dort Gesagte könnte ich heute höchstens noch nachdrücklicher wiederholen: denn jener erste Band ist mir in den Jahren seither ein Handbuch geblieben, dessen vielfältige Brauchbarkeit mich noch so manches Mal überrascht hat: daß aber Gewissenhaftigkeit und Fleiß, Umsicht und Scharfsinn des Verfassers dem zweiten Bande gleichen Charakter und in so weit gleichen Werth verbürgt, darüber scheint es unnöthig, Worte zu verlieren. Speciell der eben berührten Verwendung als psychologisches Nachschlagebuch wird nunmehr ein Sachregister über beide Bände besonders zu Statten kommen, durch welches einem im Referate über den ersten Band ausgesprochenen Wunsche in dankenswerther Weise entgegengekommen erscheint. Sofern indess der Verfasser dies mit einigen die Disposition des ersten Bandes kritisirenden Bemerkungen in Zusammenhang bringt, indem er meint, »mit Hilfe des Registers kann sich nun Jeder nach Bedarf das Buch unter verschiedenen Gesichtspuncten umschreiben« (Vorrede S. VI), so habe ich dieser wunderlichen Wendung entgegenzuhalten, dass Umschreiben wie Schreiben, so weit es einmal die Sache erfordern sollte, jederzeit Aufgabe des Autors bleibt, im gegenwärtigen Falle aber die allem Anschein nach im Obigen hervortretende Empfindlichkeit des Verfassers durch den leichten Dissens in einer von Natur ziemlich unwichtigen Angelegenheit denn doch nicht ausreichend motivirt sein dürfte. Ich will darum selbst auf die Gefahr hin, abermals anzustossen, nicht verschweigen, daß auch im gegenwärtigen zweiten Bande die Disposition nicht dasjenige ist, was mich daran am meisten befriedigt. Dieser Band behandelt ausschliesslich die Frage: Wie verhält sich unser Bewußtsein gegenüber mehreren gleichzeitigen Tönen, abgesehen noch von aller eigentlich musikalischen Auffassung?«

[1] Vgl. Bd. I dieser Zeitschrift (1885), S. 127 ff.

(S. VI); soweit liegt Alles völlig klar: nicht das Nämliche möchte aber von der Gliederung des diesem Gesichtspuncte unterstehenden Stoffes gelten, an deren Detail mir wenigstens Manches nicht sofort, Anderes überhaupt nicht verständlich geworden ist. Hinter der sachlichen Wichtigkeit des Gebotenen tritt natürlich dieses fast formelle Moment auch hier sehr in den Hintergrund; auch könnte es immerhin sein, daß Änderungen in der Anordnung Unzukömmlichkeiten zur Folge haben müßten, denen der Verfasser mit gutem Vorbedacht entgangen ist. Jedenfalls aber wird die Inhaltsübersicht, in deren Beibringung ich auch diesmal meine erste Berichterstatterspflicht erblicke, unter den eben gekennzeichneten Umständen am besten jeden der dreizehn Paragraphen abgesondert behandeln, ihren Beziehungen zu einander aber nur gelegentliche Berücksichtigung zu Theil werden lassen.

Nach einigen »Vorbemerkungen«, welche theils der Terminologie dienen, theils dem bereits im ersten Bande definirten, für die Untersuchungen des zweiten Bandes aber besonders wichtigen Begriffe der »Analyse oder Zerlegung«[1] gewidmet sind, wendet sich der Verfasser in den §§ 16 und 17 sogleich dem Hauptprobleme dieses Bandes zu, welches, da das Empfindungsmaterial durch Analyse nicht wohl verändert werden kann (S. 9 ff.), in der Frage Ausdruck findet: »Werden bei gleichzeitiger Einwirkung mehrerer einfacher Wellen mehrere oder nur ein Ton empfunden? Und wie erklärt sich im ersten Fall die Auffassung der Mehrheit als Einheit, im letzten Fall die Auffassung der Einheit als Mehrheit?« (S. 12). — Die Einwirkung als nicht zu kurz dauernd angenommen, involvirt diese Frage drei mögliche Auffassungen: »es können . . . . . entweder mehrere Empfindungen gleichzeitig, oder nur eine Empfindung, oder mehrere Empfindungen nach einander vorhanden sein«, in welch' letztem Falle »die einzelnen Töne . . . in einem sogenannten Wettstreit gehört würden und . . . nicht ihre Mehrheit, sondern nur ihre Gleichzeitigkeit Täuschung wäre». (ibid.). Die sonach in Frage kommende Mehrheits-, Einheits- und Wettstreitslehre werden nach ihrem Für und Wider auf's Sorgfältigste erwogen (S. 13 ff.). Dabei erweisen sich die Gründe gegen die beiden letzten Ansichten als durchschlagend (S. 23 ff.), so daß § 17 nur noch die Scheingründe zu Gunsten der beiden Ansichten zu beseitigen, (S. 40 ff.), namentlich aber die Argumente gegen die Mehrheitslehre zu widerlegen hat, um letztere endgiltig sicher zu stellen. Vor den Augen (oder Ohren) etwa des praktischen Musikers oder sonst eines theoretisch Naiven mag zwar diesen Argumenten von Haus aus wenig Überzeugungskraft eignen; doch kommen bei ihrer eingehenden Widerlegung ein paar psychologisch sehr wichtige Angelegenheiten zur Sprache. Das erste Argument (zwei gleichzeitige Töne, denen man doch nicht verschiedene Orte zuschreibt, sind so unannehmbar als etwa zwei Farben zu gleicher Zeit am gleichen Orte), von vornherein kraftlos unter der (empiristischen) Voraussetzung, »daß den Tönen an und für sich in der Empfindung gar kein Ort zukomme«, sondern dieser erst nachträglich mit Hilfe der Erfahrung hinzuassociirt wird, (S. 43), betrifft auch die entgegengesetzte (nativistische) Auffassung nur, falls diese »den sämmtlichen Tönen, wenigstens denen des nämlichen Ohres, einen gemeinsamen unveränderlichen Ort« zuschreibt. »Läßt man dabei für das rechte und linke Ohr noch eine verschiedene

[1] Der übereinstimmend mit Bd. I. S. 96 gegebenen Definition: »Analyse ist Wahrnehmen einer Mehrheit« muß ich entgegenhalten, daß sie mir auch noch in anderem als dem vom Verfasser selbst ebenda vermerkten Sinne »weit« scheint. Um in drei Paukenschlägen oder Kanonenschüssen, die hinter einander abgegeben worden sind, Mehrheit wahrzunehmen, dazu möchte nach gewöhnlichem und meines Erachtens auch natürlichem Sprachgebrauche weit eher Synthese als Analyse erforderlich sein.

Ortsempfindung bestehen«, so ist zwischen einem Tone im rechten und einem im linken Ohre jedenfalls strenge Gleichzeitigkeit möglich, und dann lehrt das Experiment, daß die betreffenden zwei Töne auch auf ein Ohr keinen wesentlich anderen Eindruck machen[1] (S. 45 f.). Zieht sich jedoch der Gegner auf die Annahme zurück, daß auch »die Töne des rechten und linken Ohres nur einen gemeinsamen Ort in der Empfindung« besitzen, dann muß endlich auch die Berechtigung des Princips der Beweisführung selbst zur Sprache kommen. »Auf welchem Wege leuchtet es denn ein, daß gleichzeitige Empfindungen eines Sinnes nothwendig verschieden localisirt sein müssen?[2] Inductiv aber läßt sich nicht von vier Sinnen *causa incognita* kurzweg auf den fünften schließen, zumal auch die Thatsachen bei den betreffenden Sinnen gar nicht unbestritten sind, und der Analogie zwischen den verschiedenen Sinnen bei ihrer sonst so weitgehenden Verschiedenheit ein erhebliches Gewicht nicht beigemessen werden kann (S. 46 ff.). Überdies zeigt ein »Excurs über die räumlichen Eigenschaften der Tonempfindungen« (S. 50 ff.), daß bei diesen streng genommen nur von einem »Pseudo-Raum« (S. 58) die Rede sein kann. Zwar eignet ihnen ein »immanentes Moment«, das »neben Qualität (Höhe) und Intensität als ein drittes genannt werden muß, um die Tonempfindung vollständig zu beschreiben. Bezeichnen wir es vorläufig mit räumlichen Ausdrücken, so ist weiter zu sagen, daß es nur zwei Unterschiede des Ortes aufweist, welche den Tönen des rechten gegenüber denen des linken Ohres eigen sind, außerdem aber zahlreiche Unterschiede der Ausdehnung, welche im Allgemeinen parallel der Höhe der Tonqualitäten jedes Ohres abgestuft sind« (S. 51). Zu Gunsten solcher räumlichen Bezeichnungsweise führt der Autor auch Gründe an (S. 59): »aber es wäre«, wie er meint, »auch nichts einzuwenden, wenn einer für die besprochene Seite der Tonempfindungen einen besonderen Ausdruck erfinden will, mir ist nur kein passender eingefallen«[3] (ibid.) Jedenfalls ist sonach dargethan, daß auch der Grundgedanke des fraglichen Argumentes auf das Tongebiet unübertragbar ist.

---

[1] Was das Experiment hier allein ergeben kann, ist der Schein der Übereinstimmung zwischen ein- und zweiohrigem Hören, und es fragt sich eben, ob dieser berechtigt ist. Darum wird das Beweismittel gerade demjenigen gegenüber versagen, bei dem allein ein Bedürfniß danach vorhanden wäre.

[2] Wie aber, wenn man »Sinn« durch »Qualitäten-« oder »Inhalts-Continuum« ersetzte? Zwei Farben (im weitesten Sinn) zugleich am selben Orte — Grenzen gehören natürlich nicht hierher — halte ich für schlechthin unverträglich, ob sich nun dafür mögen Gründe beibringen lassen oder nicht.

[3] Daß die Daten des rechten und linken Ohres durch keine Erfahrung räumlich verwerthbar gemacht werden könnten ohne ein den Empfindungen jedes der beiden Ohren als solchen immanentes (oder wenigstens, wie noch beizufügen wäre, mit ihnen besonders eng verknüpftes) Merkmal, scheint mir durch den Verfasser unwiderleglich dargethan. Ob er dagegen in Sachen der »Ausdehnung« seine Position aus Bd. I mit Recht aufgegeben hat? Daß hohe von tiefen Tönen sich noch in Anderem unterscheiden als in der Tonhöhe, einer solchen Annahme scheint directe Empirie allerdings in hohem Grade günstig. Schwerer möchte es fallen, sich hier wie dort von der Räumlichkeit oder »Raumähnlichkeit« der betreffenden Daten zu überzeugen. Jedenfalls scheint mir die Anwendung räumlicher Bezeichnungen unter den vom Autor selbst charakterisirten Umständen nichts weniger als »secundär« (S. 51), weil sie irreführen kann. Was berechtigt insbesondere, wenn man dieses terminologische Band bei Seite läßt, das Eigenthümliche des Rechts- oder Linksgehörten mit dem Quasi-Ausdehnungsunterschied tiefer und hoher Töne unter denselben Titel zu rangiren? Was der Verfasser über die »räumlichen Eigenschaften der Tonempfindungen« festgestellt hat, läßt sich meines Erachtens eindeutig eher dahin resumiren, daß man nicht das geringste Recht hat, von solchen Eigenschaften zu reden.

— Das zweite Argument (im Falle einer Mehrheit gleichzeitiger Töne müßten diese »leichter unterscheidbar sein als aufeinanderfolgende, da zwei Inhalte um so leichter in irgend einer Beziehung unterschieden werden, je mehr sie in den übrigen Beziehungen gleich sind«, Erfahrung lehrt aber das Gegenteil — S. 60, vgl. S. 22) vermöchte in seiner Künstlichkeit meines Erachtens wohl niemanden der Mehrheitsansicht abspenstig zu machen[1]; doch bietet es dem Verfasser Gelegenheit zu ersten Aufstellungen über das wichtige Verhältniß der Verschmelzung gleichzeitiger Empfindungs-Inhalte (S. 64), vermöge dessen die betreffenden Qualitäten, ohne »im Geringsten verändert, geschweige denn zu einer einzigen neuen Qualität umgewandelt« zu werden, gleichwohl zu einer »engeren Einheit« zusammentreten. Was dieses Moment für die gegenwärtige Frage eigentlich zu bedeuten hat, dürfte seine Position im Scheingefechte der Gründe und Gegengründe kaum ausreichend zur Geltung kommen lassen: denn viel wichtiger als die Eignung, einen Beweis als hinfällig darzuthun, der ohnehin niemanden überzeugt, ist meines Erachtens der Umstand, daß der Hinweis auf die Tonverschmelzung demjenigen wirklichen Bedürfnisse Rechnung trägt, welches vor aller dialektischen Kunst und mächtiger als diese zur Einheitsansicht hindrängt. Die Empirie zeigt im Zusammenklange eine unverkennbare Einheit; darum wird eine theoretische Ansicht, welche nur von Mehrheit wissen will, am Ende auch den Musikalischen nicht zufriedenstellen: erst indem er erkennt, daß was zu einer Einheit verschmolzen ist, immer noch eine Mehrheit von Empfindungen sein kann, vermag ihm die durch diesen Beisatz vielleicht nicht theoretisch (vgl. S. 66), sicher aber praktisch modificirte Mehrheitsansicht zu genügen.[2] — Nachdem so die unerläßlichen Voraussetzungen aller Klang-Analyse sichergestellt sind, wendet sich der Autor zu den Bedingungen derselben. Von den psychologischen Bedingungen kommt an dieser Stelle, ohne daß der Grund dieser Auswahl ersichtlich gemacht würde, der Einfluß der Erfahrung (S. 69 ff., zunächst polemisch gegen Helmholtz), dann der Einfluß des Klang- oder Harmoniegefühls (S. 81 ff.) zur Sprache: beiden Momenten wird eine entscheidende Bedeutung für die Analyse mit Recht abgesprochen. Dabei steht der Grund für die Ablehnung der zweiten Eventualität dem Interesse des Musikers besonders nahe. Harmoniegefühl, meint der Verfasser, setzt jederzeit bereits Analyse voraus: Belege bieten Quintenparallelen, die nur denjenigen stören, der sie als solche erkennt, und mehrdeutige Accorde (z. B. der Dominantseptimenaccord von *B*-dur und der wenigstens auf dem Klavier gleichklingende übermäßige Quintsextaccord über der vierten Stufe von *C*-dur), wo die Verschiedenheit der an sie geknüpften Gefühle von der Auffassung im einen oder anderen Sinne abhängt.[3] Die »physi-

[1] Entschiedenere Stellungnahme des gegen gegnerische Positionen sonst manchmal sehr entschiedenen Autors wäre hier der Klarheit dienlich gewesen. Wie zumal »das Princip des Argumentes . . . . unangetastet« bleiben (S. 67 Anm.) kann, oder gar muß, nachdem Verfasser selbst dargethan, daß es für alle gleichzeitigen Empfindungen nicht zutrifft, ist aus sachlichen Gründen schwer einzusehen. Aber es hat auch sonst an manchen Stellen dieses Bandes den Anschein, als ob es dem Verfasser geradezu darum zu thun wäre, sich zu einer Art Parteistellung zu bekennen.

[2] Ungefähr so ist es wenigstens mir selbst ergangen. Erst Mehrheitsansicht, dann um so mehr Neigung zur Einheitstheorie, je mehr ich auf psychische Complexionen achten lernte. Im Augenblicke, da ich durch vorliegendes Buch angeregt, in der Octave das Verschmelzungs-Phänomen erfaßt hatte, war alle theoretische Schwierigkeit beseitigt.

[3] Verfasser anticipirt damit später näher darzulegende Ergebnisse, über die man sich darum ein abschließendes Urtheil noch nicht wohl bilden kann. Weil es mir aber nicht darum zu thun ist, Recht zu behalten, sondern der Weiterführung der Untersuchung förderlich zu sein, verschweige ich nicht, daß mir der Satz:

ologischen Voraussetzungen der Klanganalyse«, im Besonderen die Hypothese der »Schneckenclaviatur« und die Theorie der spezifischen Energien, für welche der Autor mit bekannter Sach- und Literaturkenntnis eintritt, bilden im § 18 (S. 86 ff.) den Gegenstand physiologisch wie psychologisch werthvoller Erörterungen.

In den §§ 19 und 20 erfährt das in § 17 doch nur nebenher berührte Phänomen der Tonverschmelzung jene Würdigung ex professo, welche der Wichtigkeit und Neuheit der Sache angemessen ist. Mit Rücksicht namentlich auf den letzterwähnten Umstand sei hier jedoch vor Allem der Hinweis des Autors auf die Unentbehrlichkeit directer empirischer Kenntnißnahme (S. 129) vom Standpuncte des litterarischen Berichterstatters besonders nachdrücklich wiederholt: ich wüßte nicht, wie die folgenden dürftigen Mittheilungen ihren Zweck gründlicher verfehlen könnten, als wenn jemand versuchte, auf Grund derselben statt auf Grund von Experiment und Beobachtung zu einem Urtheil zu gelangen. Verschmelzung nennt der Autor (mit E. H. Weber, vgl. S. 65) »dasjenige Verhältniß zweier Inhalte, speciell Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine bloße Summe sondern ein Ganzes bilden« (S. 128); der Ausdruck wird mithin weder im Sinne Herbart's noch im Sinne Wundt's[1] angewendet. Die Tonverschmelzung insbesondere weist verschiedene Stufen auf, d. h. »Gradunterschiede . . . ., die doch nicht stetig vom höchsten bis zum niedrigsten Grade in einander übergehen« (S. 135 f.). Verfasser macht, von der »stärksten« Stufe beginnend, namhaft: 1. Octave, 2. Quinte, 3. Quarte, 4. die sog. natürlichen Terzen und Sexten (groß und klein), 5. »alle übrigen musikalischen und nichtmusikalischen Toncombinationen« (innerhalb der Octave), unter denen höchstens der sog. natürlichen Septime ein etwas höherer als der niedrigste Verschmelzungsgrad zukommen könnte. Weitere Gesetzmäßigkeiten (S. 136 ff.): a. »Der Verschmelzungsgrad ist unabhängig von der Tonregion«, b. unabhängig von der absoluten wie relativen Tonstärke, c. er wird durch Hinzufügen eines beliebigen dritten und weiteren Tones nicht beeinflußt (speciell Obertöne und Klangfarbe ändern also nichts am Verhalten zweier Grundtöne), d. Abweichungen von den zu obengenannten Intervallen gehörigen Verhältnißzahlen erzeugen, wenn sehr klein, keine merkliche Änderung im Verschmelzungsgrade; Vergrößerung dieser Abweichungen aber führt auf die niedrigste Verschmelzungsstufe, ohne die etwaigen Zwischenstufen (verstimmte, unreine Intervalle), e. Verschmelzung behält ihren Grad, wenn nicht beide Töne demselben Ohr geboten, f. wenn sie nur eingebildet vorgestellt, g. wenn die Schwingungsverhältnisse um eine oder mehrere Octaven erweitert werden.[2] Den

»Kein Harmoniegefühl ohne Analyse« in seiner Allgemeinheit derzeit sehr angreifbar scheint, nicht minder die Beweiskraft der gebrachten Beispiele im Besonderen. Verschiedenheit der Gefühle beim nämlichen Zusammenklang scheint mir nur darauf hinzuweisen, daß für diese Gefühle jedesmal auch noch der (etwa in Gedanken vorweggenommene) Auflösungsfall maßgebend ist. Bezüglich der Quinten spricht gegen den Autor die an schleuderhaft oder allzu »frei« gearbeiteten Polyphonien zu machende Erfahrung, daß der arglose Zuhörer, dem es eben noch ganz fern lag, die einzelnen Stimmen besonders verfolgen zu wollen, sich plötzlich durch etwas aufgestört findet, was er nun nachträglich als Quintenfolge erkennt. — Immerhin könnten aber Tonfolgen der Ansicht des Verfassers günstiger sein; wie aber läßt sie sich auf alle eigentlichen Zusammenklanggefühle ausdehnen?

[1] In der Polemik gegen letzteren hätte wohl hier und sonst manches auch weniger aggressiv vorgebracht werden können, vielleicht, dass es dann derzeit auch um einen Gelehrtenstreit weniger gäbe, oder dieser doch minder unerfreulichen Verlauf genommen hätte.

[2] Versuche, die zunächst nur zur Selbstbelehrung bestimmt waren, haben mich auf Ergebnisse geführt, die von diesen Aufstellungen zum Theil nicht unerheblich abweichen. Ich hoffe Näheres hierüber demnächst an anderer Stelle mittheilen zu können.

directen Beobachtungen hierüber hat Verfasser Controlversuche an Unmusikalischen (S. 142 ff.) zur Seite gestellt, ausgehend von der Voraussetzung, daß »die verschiedenen Verschmelzungsgrade . . . sich in ebenso verschiedenen Graden der Schwierigkeit der Analyse kundgeben« müssen, daß sonach stärker verschmelzende Toncombinationen *ceteris paribus* seltener als zwei beurtheilt werden als weniger stark verschmelzende: die mit großer Sorgfalt angestellten und discutirten Experimente bestätigen im Allgemeinen die obige Stufenreihe der Intervalle; zugleich führen sie auf die Vermuthung, »daß mit zunehmender Verschmelzung zugleich der Abstand zwischen den Verschmelzungsstufen zunehme« (S. 174). Auch in der musikalischen Praxis (Naturgesang in Octaven und Quinten, gemischte Stimmen unter den Orgel-Registern) desgleichen in Äußerungen von Theoretikern findet der Autor Bestätigungen (S. 179 ff.). — Was die Ursache der Tonverschmelzung (§ 20, S. 184 ff.) anlangt, scheinen dem Verfasser an psychologischen Erklärungsgründen fünf in Betracht zu kommen: »allgemeine Gesetze über Wechselwirkung der Vorstellungen, wie solche von Herbart entwickelt wurden, die Ähnlichkeit der bezüglichen Empfindungen, die Mischung der begleitenden Gefühle, der Glättegrad der Empfindungen (relativer Mangel an Schwebungen), die Häufigkeit ihres Zusammenseins im Bewußtsein« (S. 185). Das negative Ergebniß ihrer Prüfung, sowie die Erwägung, daß die Verschmelzung »eine Thatsache der Empfindung, ein den gleichzeitigen Tonqualitäten immanentes Verhältniß, und von der Übung im individuellen Leben unabhängig ist,« deutet darauf hin, daß der Grund der Tonverschmelzung nicht psychisch sondern physisch ist (S. 211). Näher vermuthet der Autor eine Art »specifischer Energien höherer Ordnung, noch besser specifische Synergien«, indem er »unter einer solchen . . . . . eine in der Hirnstruktur gründende bestimmte Art des Zusammenwirkens zweier nervösen Gebilde« versteht, wodurch jedesmal, wenn diese beiden Gebilde die ihnen entsprechenden Empfindungen erzeugen, ein bestimmter Verschmelzungsgrad dieser Empfindungen miterzeugt wird« (S. 214). »Dem Individuum angeboren, könnte . . . immerhin diese physiologische Einrichtung im Leben der Generation erworben und sogar unter Mitwirkung psychischer Thätigkeiten erworben sein« (S. 215).

Wieder zu den Fragen der Analyse zurückkehrend, behandelt § 21, während »bisher . . . im Allgemeinen gleiche Stärke der Klangelemente vorausgesetzt« wurde (S. 219), nunmehr Analysiren und Heraushören bei ungleicher Stärke der Klangtheile, unter Stärke zunächst die Empfindungsstärke verstanden, »wie sie erscheint, wenn jeder der bezüglichen Töne bei unveränderter Reizstärke allein erklingt« (ibid.). Stärkeverschiedenheit erschwert Analyse und Heraushören und »macht sie zuletzt bei einem gewissen Betrag ganz unmöglich«: für die Musik ist das »vom höchsten Werte. Müßten wir ja sonst schon durch die unvermeidlichen inneren Ohrgeräusche und die subjektive Nachdauer der Tonempfindungen ebenso belästigt werden, wie wir es durch das objektive Nachklingen eines schlecht dämpfenden Klaviers wirklich werden« (S. 220 f.). »Verschwindet nun der viel schwächere Ton überhaupt aus dem Empfindungsinhalt, oder nur aus der Wahrnehmung?« Verfasser nimmt aus theoretischen Gründen an, »daß bei fortgesetzter Abnahme der physikalischen Tonstärke zuerst die Wahrnehmung, dann aber auch die Empfindung wegfällt«,—Wahrnehmungs- bezüglich Empfindungsschwelle (S. 221 f.). Nach allgemeinen Erwägungen über die Veränderung dieses Intensitätsschwellenwerthes bei veränderten Tonstärken und Tonhöhen (S. 224 ff.) wendet sich der Autor noch im besonderen zur Untersuchung von Beitönen, zunächst solchen, die, »wie die Obertöne und Combinationstöne, mit einer gewissen Regelmäßigkeit Haupttöne begleiten (S. 229 ff.). Daran schließt sich die Frage nach dem Vorhandensein einfacher Töne (S. 257 f.): die Prüfung entgegenstehender Ansichten (S. 258 ff.),

darunter namentlich H. Riemann's Annahme von Untertönen und E. Mach's Complemententheorie, führen in überzeugender Weise zu dem Ergebniß, daß weder Schlüsse aus Beobachtungen, noch allgemeine Erwägungen irgend einen Grund an die Hand geben, das erfahrungsmäßige Vorkommen gänzlich einfacher Tonempfindungen zu leugnen« (S. 276).

Einer anderen Bedingung des Analysirens und Heraushörens ist § 22 gewidmet, der Aufmerksamkeit. Anregenden, doch keineswegs einwurfsfreien Aufstellungen über »Wesen und primäre Wirkung« derselben, welche das in Bd. I über Aufmerksamkeit Gesagte theils zu ergänzen, theils zu modificiren bestimmt sind (S. 277 ff.), folgt die specielle Anwendung auf das Tongebiet. Besonderes Interesse wird hier »die Verstärkung der herausgehörten oder herauszuhörenden Klangtheile durch die darauf gerichtete Aufmerksamkeit« finden, welche Verfasser nur an schwachen, E. Mach dagegen auch an starken Tönen beobachtet hat[1] (S. 290 ff.). Sie ist nicht auf Muskelthätigkeit zurückzuführen (S. 294 ff.), es bleibt daher »nur übrig, sie als Folge eines im sensiblen Nerven (Ganglion) central erregten Processes anzusehen«. Wir müssen eben »dem Willen einen direkten Einfluß auf sensible Nerven (Ganglien) zuschreiben, ähnlich wie er einen solchen auf motorische übt« (S. 305): also Veränderung der Empfindung durch Innervation, aber darum noch keine »Innervations-Empfindung« (vgl. S. 306 f.).

Die Bedingungen für die (objektive) Zuverlässigkeit der Analyse und des Heraushörens hat § 23 zum Gegenstand. Die auf Vollständigkeit abzielende Übersicht der maßgebenden Faktoren (S. 319 ff.): umfaßt a) die »qualitative Distanz der gleichzeitig empfundenen Töne, — es giebt eine qualitative Schwelle der Unterscheidbarkeit gleichzeitiger Töne«, welche bedeutend höher liegt als die für aufeinanderfolgende Töne (S. 319), was schon daraus erhellt, daß man den Höhenunterschied zwischen den Empfindungen beider Ohren successiv meist wahrnimmt, gleichzeitig aber nur Einen Ton zu hören meint (S. 319 f.[2]); die Unterscheidungsfähigkeit ist auch bei gleichzeitigen Tönen nicht konstant, die relative insbesondere »nimmt von der Tiefe bis zu einer mittleren Region zu, dann wieder ab« (S. 324), also analog dem Verhalten bei aufeinanderfolgenden Tönen und wie dieses »in der Konstruktion der die Tonempfindungen vermittelnden nervösen Einrichtungen« begründet (S. 324 f.), indeß die Erhöhung der Unterscheidungsschwelle, mindestens soweit beide Ohren wesentlich betheiligt sind, auf die Verschmelzung zurückgehen wird (S. 325 ff.), — b) die absolute und relative Stärke der gleichzeitigen Töne (S. 328 f.), c) die Verschmelzungsstufen (S. 329), d) die Zahl der gleichzeitigen zu analysierenden oder herauszuhörenden Componenten (S. 329 ff.), e) die Dauer des Klanges (S. 334 f.), f) gleich- oder ungleichseitiges Hören (S. 335 f.), g) partielle Veränderungen, d. h. Stärkeschwankungen oder stetige (auch geringe diskrete) Höheschwankungen einzelner Componenten« (S. 337 ff.), h) der augenblickliche Aufmerksamkeitsgrad (S. 344 ff.), i) das Gedächtniß (die Vorstellungsübung) für Töne der bezüglichen Region (S. 346 f.). Besondere Untersuchung erfahren hierauf noch der (scheinbare) Einfluß der Klangfarbe (S. 348), das unter gewissen Umständen eintretende Verschwinden des höheren Oktaventons (S. 352 ff.), endlich die Analyse von Nachempfindungen und Gedächtnißbildern (S. 358 ff.). Interessante Daten

[1] An Klavier und Harmonium gelingen mir die Versuche bei beliebigen Stärken, bei geringeren aber allerdings in auffälligerer Weise.

[2] Verfasser bringt bei dieser Gelegenheit noch interessante Nachträge zu den Daten des ersten Bandes über binaurales Hören: es hat sich herausgestellt, daß die Differenz seiner beiden Ohren zwischen der großen und der viergestrichenen Oktave dreimal das Vorzeichen wechselt (S. 320 f. Anm.).

über »individuelle Unterschiede im Analysieren und Heraushören«, zunächst Beobachtungen an Unmusikalischen und an Kindern entnommen, finden sich in § 24 zusammengestellt (S. 362 ff.); dem dabei eingeschlagenen Versuchsverfahren mißt Verfasser als Prüfmittel für musikalische Veranlagung mit Recht auch einigen praktischen Werth bei (S. 382).

Stand das Problem der Analyse bisher im Mittelpunkte der Untersuchung, so faßt § 25 und § 26 Qualitäts- bezüglich Intensitätsurteile einer gleichzeitigen Tonmehrheit ins Auge, sei sie eine analysierte oder nicht (S. 383). Im ersteren Paragraphen interessieren den Theoretiker so gut wie den praktischen Musiker insbesondere die Angaben des Autors über eigentümliche Täuschungen. Bei analysierten Klängen scheint das Ganze die Höhe des tiefsten Tones zu haben, auch wenn dieser nicht zugleich der stärkste ist (S. 384 ff.)[1]; in Folgen von Zusammenklängen macht das Ganze scheinbar die Bewegung der in den größten Schritten bewegten Stimme mit (S. 393 ff.)[2]; ein zu einem gegebenen Tone »hinzutretender beträchtlich tieferer Ton scheint den vorhandenen zu vertiefen, ein höherer ihn zu erhöhen« (S. 397 ff.)[3]. Bei nicht analysierten Klängen führen beigemischte Obertöne den Schein der Erhöhung mit sich und da der Musiker die Vorstellungen c^1, a^1 u. dergl. immer schon an ziemlich zusammengesetzten Klängen gewinnt, erscheinen ihm nicht nur einfache Klänge neben zusammengesetzten zu tief, sondern werden auch, wenn isoliert angegeben, zu tief geschätzt und zwar im letzteren Falle um ein bis zwei Oktaven (S. 406 ff.). Einige an den Schluß des Paragraphen gestellte Bemerkungen über die Bedeutung der Oktave für die Instrumentation (S. 411 ff.), denen ich auf Grund oft gemachter Beobachtungen nur vollinhaltlich beipflichten kann, möchten insbesondere solchen, die nur mit Hilfe der Augen Klavierauszüge anfertigen, wärmstens zu empfehlen sein. — Der Intensitäts-Paragraph (26) behandelt zunächst kurz Urtheile über das Stärkeverhältniß gleichzeitiger Töne; noch klarer als bei aufeinanderfolgenden Tönen lehrt hier die Vergleichung, »daß die höheren Töne bei gleicher Reizstärke größere Empfindungsstärke besitzen«: die Praxis, die Melodie in die Höhe zu legen, beruht hierauf; sie trat historisch um so mehr hervor, je mehr die harmonische Musik sich entwickelte (S. 417 f.). Die Frage, ob »sich die Stärke eines objektiv gleichbleibenden Tones« verändert, »wenn er mit

---

[1] An sich beachtenswerte Beobachtungen über eine gewisse Prärogative tieferer Töne finden hier eine keineswegs völlig überzeugende theoretische Bearbeitung. Das gilt auch von der Heranziehung der sogenannten räumlichen Eigenschaften der Töne (S. 386 ff.), durch welche, so weit ich sehe, der schon in Bd. I berührte »Standpunkt« so wenig erklärt wird, als er selbst das obige Phänomen verständlich macht.

[2] Soll damit gesagt sein, daß die liegen bleibende Stimme bewegt scheint, so muß ich auf Grund der von mir angestellten Versuche den Schein in Abrede stellen. Daß man andererseits ein Ganzes nicht leicht ruhend nennen wird, wenn man Theile desselben in Bewegung findet, ist freilich sehr natürlich, aber schwerlich die vom Autor angesprochene Täuschung, die mir auch durch die interessanten Partitur-Beispiele des Autors nicht näher gebracht wird.

[3] An Klavier und Harmonium habe ich diese Täuschung in keinem einzigen Falle herbeiführen können. Dagegen wird eine Art Accommodationsfähigkeit, wie sie der Verfasser den Schlaginstrumenten im Orchester zuspricht (S. 399 ff.), diesen wohl zukommen; aber sollte, solches zu verstehen, die natürliche Unbestimmtheit oder Undeutlichkeit des durch das charakteristische Geräusch gleichsam beherrschten Tones hier nicht ausreichen? Das sich im Melodram auch die Sprechstimme accommodiere (S. 403), widerspricht meinen Erfahrungen; vielmehr hat das gegentheilige Verhalten mir schon in ziemlich jungen Jahren, wie ich mich deutlich erinnern kann, diese »Kunstform« verleidet.

anderen zusammen gehört wird«, beantwortet sich auf Grund leicht zu wiederholender Versuche[1] E. Mach's dahin, »daß der Ton im isolierten Zustande stärker erscheint« (S. 418), indem »die gleichzeitigen Tonempfindungen oder besser die gleichzeitigen Erregungen des Nervus acusticus[2] . . . . . sich gegenseitig einen Abbruch« thun (S. 420). Daß »ein Tonganzes einen stärkeren Eindruck« machen muß, »als jeder seiner Theile«, scheint auf den ersten Blick selbstverständlich; der Verfasser tritt aus sehr beachtenswerthen Gründen für das Gegentheil ein (S. 423 ff.), schon wegen der Mehrheit der in der Empfindung vorhandenen Töne »kann ein Zusammenklang bei genauer Beobachtung nicht stärker geschätzt werden als der stärkste Theil« und das direkte Experiment bestätigt dies[3]. Auch gleiche Empfindungen des rechten und linken Ohres verstärken sich wahrscheinlich nicht (S. 430 ff.). Einschlägige ohrenärztliche Beobachtungen sind am Schlusse des Paragraphen zusammengestellt (S. 440 ff.).

»Schwebungen und darauf bezügliche Urtheile« beschäftigen den Autor in § 27 (S. 449 ff.). Wesen und Begleiterscheinungen derselben, ihre Entstehung und ihr Sitz, sowie die für sie bestehenden Schnelligkeitsgrenzen, andererseits die Zutheilung der Schwebungen an das Ganze oder bestimmte Theile des Klanges« findet man mit bekannter Gewissenhaftigkeit erörtert. Das größte Interesse aber dürften hier wohl die Ausführungen über »Tonhöhe bei Schwebungen« (S. 471 ff.) auf sich ziehen, insbesondere einige neue (theilweise von J. Joachim und G. Engel bestätigte) Beobachtungen hierüber. Wird etwa gis^1 und a^1 auf der Violine zusammen angegeben, so hört Verfasser außer diesen beiden Tönen »einen dritten, der zwischen ihnen liegt, etwas näher an dem tieferen als an dem höheren. Derselbe besitzt eine sehr weiche Farbe, wird bei starker Aufmerksamkeit innerhalb des Ohres lokalisiert, und er ist es, welcher schwebt, während die Primartöne ruhig bleiben«[4] (S. 480).

---

[1] Sie gelingen mir besonders deutlich am Harmonium, ja so auffallend, daß ich in der Konstruktion des Instrumentes unterstützende Momente vermuthen muß, die mit dem vorliegenden Fragepunkte gar nichts zu thun haben.

[2] Gegen Mach's Zurückführung der Verstärkung auf Aufmerksamkeit; aber man entschließt sich schwer, auf jede Verbindung mit den oben (S. 434) berührten Aufmerksamkeits-Phänomenen zu verzichten. Ob sich nicht doch noch ein Zusammenhang entdecken ließe?

[3] Nach meinen Erfahrungen doch nicht immer. Zwar der Klavierversuch S. 425 gelingt auch mir, und wenn im Accord F c^1 f^1 a^1 etwa a^1 forte angegeben wird, das Übrige piano oder pianissimo, so kann ich den Zusammenklang auch nicht stärker finden, als wenn a^1 allein eben so stark wie vorher angeschlagen wird; ebenso bei einem beliebigen anderen Bestandtheile des Accordes. Nehme ich dagegen alle Töne des Accordes forte, so klingt mir das Ganze unzweifelhaft beträchtlich stärker als wenn dieses aus dem einen starken und sonst lauter schwachen Tönen besteht. Weniger Werth möchte ich auf eine vor Jahren beim Orgelspielen gemachte Erfahrung legen. Wenn sich beim freien Fantasieren das Bedürfniß nach einem crescendo geltend machte, suchte ich diesem zuweilen, ohne neue Register zu ziehen, durch größere Vollstimmigkeit nachzukommen, und zwar, wie mir schien, namentlich in höheren Tonlagen nicht ohne Erfolg. Ob es auch Anderen so schien, und inwieweit die vom Verfasser sorgfältig berücksichtigten Täuschungsursachen, sowie Differenztöne, Obertöne u. dgl. eine Rolle spielten, vermag ich freilich nicht zu entscheiden. Übrigens wird dem Autor das Verdienst, die Frage in Fluß gebracht zu haben, auch dann zuerkannt werden müssen, wenn die von ihm gegebene Antwort nicht durchaus befriedigen sollte.

[4] Den letzten Umstand fand ich im Versuche sofort bestätigt. Zuerst fiel mir auf, daß jedenfalls nicht a^1 schwebe, die Schwebung also wohl tiefer liegen müsse. Minder auffällig doch unzweifelhaft, ergab sich dann das gleiche negative

Bei weiter auseinanderliegenden Tönen derselben Region, wie g^1 und a^1 hört er nichts mehr von dem mittleren Ton, sondern nur die beiden Primärtöne, und diese beiden scheinen selbst zu schweben; wird dagegen die Aufmerksamkeit vorzugsweise einem von ihnen zugewendet, scheint immer dieser der schwebende.[1] Bei sehr nahe an einander liegenden vernimmt er nur einen Ton und diesen schwebend (S. 481). Eine glücklich koncipierte »physiologische Theorie« (S. 484 ff.) versucht den Thatsachen mit ziemlich einfachen Mitteln gerecht zu werden.

Von den Ausführungen über »Geräusch und Klangfarbe«, welche den letzten Paragraphen (28) des gegenwärtigen Bandes ausmachen, mißt der Verfasser den ersteren nur vorläufige Bedeutung bei (S. 500). Man kann zweifeln, ob es Geräusche ohne Töne gebe, sicher aber giebt es Töne ohne Geräusche (S. 500 ff.). Eine »Besprechung der Ansichten über den Begriff des Geräusches« (S. 503 ff.) fällt im Wesentlichen zu Gunsten der »nativistischen« Auffassung der Geräusche als »Empfindungen besonderer Art« aus (S. 510 ff.). — Dagegen beabsichtigen die Untersuchungen über Klangfarbe in Betreff dieser schwierigen Angelegenheit einiges endgiltig auszumachen. Aus der Mannigfaltigkeit der hier anzutreffenden Prädikate wird zunächst unter dem Namen »Klangcharakter« ausgeschieden, was »in bloß associierten Vorstellungen und Gefühlen« seinen Sitz hat (S. 515 f.). Dann steht aber immer noch der Klangfarbe im engeren die im weiteren Sinne gegenüber »als das Unterscheidende der Instrumente«, außer auf jene noch auf »die eigenthümliche Art und Dauer des An- und Ausklingens«, begleitende Geräusche u. A. gegründet (S. 516 ff.); theoretischer Untersuchung bedarf nur jene, Helmholtz's »musikalische Klangfarbe« (S. 520). Ihr thatsächlicher Zusammenhang mit den empfundenen Obertönen ist zweifellos, aber er selbst bedarf psychologischer Erklärung: kommt dem einzelnen Tone keine Farbe zu, wie soll sie dem Ganzen eignen? »Aus Nichts wird Nichts«, darum muß zunächst schon den einfachen Tönen eine Farbe zuerkannt werden, welche der Verfasser »Tonfarbe« nennt, und direkte Beobachtung lehrt, »dass die Tonfarben eine mit der Tonhöhe fortschreitende Reihe bilden von der dunkelsten bis zur hellsten« (S. 524 ff.). Aber Tonfarbe ist nicht, wie der Autor anfänglich meinte, Tongefühl: denn »Klangfarbe ist nicht wie das Klanggefühl eine direkte Funktion der Empfindungen, sondern der Auffassung der Empfindungen« (S. 529). Dagegen weisen die für Klangfarbe im engeren Sinn charakteristischen Gegensätze: dunkel und hell, stumpf und scharf, voll und leer auf die im Ganzen parallel veränderlichen Momente der Tonhöhe, -stärke und -größe (S. 531 ff.): Tonfarbe ist nicht etwas neben der Stärke und Höhe, sondern theils Stärke, theils Höhe, theils Größe (S. 540). Weil aber »die höheren einfachen Töne höher (heller), stärker und spitzer sind, darum scheinen uns auch die Klänge, in denen sie unanalysiert enthalten sind, gegenüber anderen von gleicher Höhe, Stärke und Breite des Grundtons höher (heller), stärker, schärfer«, und dies um so mehr, »je zahlreichere und je höhere Obertöne dabei sind« (S. 539), von Nebenempfindungen und namentlich Schwebungen zwischen den Partialtönen (S. 533 ff.) ganz abgesehen. Für den, der ihn analysiert, hat »der Klang als eine Verbindung von Tönen .... weder Höhe, noch Stärke, noch Farbe« (S. 540). Verfasser zieht aus dieser Auffassung die wichtige Konsequenz,

---

Resultat für gis^1. Nur den zwischenliegenden Ton habe ich nicht auffinden können, was aber bei der geringen Anzahl der von mir gemachten Experimente nur dem Mangel an Übung zuzuschreiben sein wird.

[1] Lieber würde ich hier sagen: »scheint dieser immer nicht der schwebende«; nehme ich einen Ton recht fest in den Mittelpunkt des Aufmerkens, so gelingt es mir regelmäßig, ihn continuirlich zu hören, was natürlich dann die Tendenz mit sich führt, die Unterbrechungen auf Rechnung des anderen Tones zu setzen.

»daß die Klangfarbe keineswegs nur von der relativen sondern in erster Linie von der absoluten Höhe der Theiltöne (einschließlich des Grundtones) abhängt« (S. 543). Die Schluß-Ausführungen des vorliegenden Bandes suchen von diesen theoretischen Positionen aus die Helmholtz'schen Regeln sowie Thatsachen der musikalischen Praxis, insbesondere die Unterscheidung verschiedener Klangfarben in einem Zusammenklang, dem Verständniß näher zu bringen. Daß dies dem Autor wirklich gelungen ist, daß sonach die Theorie der Klangfarbe durch die Aufstellungen desselben dankenswerthe Förderung erfahren hat, steht mir außer Zweifel, nicht ebenso die Berechtigung des theoretischen Hauptgedankens, welcher die Klangfarbe im Grunde doch zu einer Scheinthatsache zu verflüchtigen droht. Daß die Klangfarbe auf Höhe, Stärke der Obertöne u. dgl. beruht, das ist durch Stumpf's Darlegungen durchsichtiger geworden als je zuvor: daß aber Klangfarbe nichts Anderes ist als dieses, dagegen sträubt sich, was direkte Empirie mich lehrt, auf das Entschiedenste, nicht zum geringsten Theile vielleicht deshalb, weil ich mich auch mit den Täuschungen aus § 25 f., wie oben bemerkt, nicht recht vertraut machen kann. Nebenbei fehlt es, wie übrigens unserem Autor nicht unbekannt (vgl. S. 540 f.), auch an theoretischen Bedenken keineswegs; wer weiß zumal, ob der hier vertretene Gedanke einer, wenn man so sagen darf, psychischen Mischung allemal unverfänglicher ist als der vom Verfasser so eifrig abgewehrte Gedanke einer »psychischen Chemie«? Gerade, was der Autor daran »am falschesten« findet, die Eventualität, »daß eine neue Gattung von Inhalten entstehen könnte« (S. 540), scheint mir vorerst den direkten Erfahrungen am besten zu entsprechen. Während nun aber dieser »psychische Chemismus« weiter zu verlangen scheint, daß das Element im Produkte gleichsam aufgehe, drängt des weiteren die in unserem Falle erfahrungsgemäß fortbestehende Möglichkeit psychologischer Analyse, welche niemand der chemischen wird an die Seite stellen wollen, dazu, ganz im Gegentheil den Bestandstücken unverkümmertes Fortbestehen neben dem Produkte zuzuerkennen. Das Verhältniß des letzteren zu den ersteren, also der Klangfarbe zu den Partialtönen, charakterisiert sich dann wohl am einfachsten als das des fundirten Inhaltes zu seinen Grundlagen, obgleich, wie ich bereits an anderer Stelle berührt habe[1], das sonst für fundirte Inhalte durchschlagendste Argument durch das, was unser Autor zu Gunsten der Bedeutung der absoluten Tonhöhe für die Klangfarbe beibringt, an Boden verloren haben dürfte. Ob dann übrigens der nämliche Gedanke nicht auch geeignet sein möchte, in Sachen der Zusammenklänge zu billiger Vermittlung zwischen Einheits- und Mehrheitsansicht das Seine beizutragen?

Aber hier ist nicht der Ort, Gedanken dieser Art noch weiter nachzugehen. Ich habe sie nicht völlig unterdrücken wollen, weil mir der Werth einer litterarischen Leistung nicht nur in dem zu Tage zu treten scheint, was sie als abgeschlossenes Ergebniß niederlegt, sondern auch in der Fähigkeit, zur Weiterführung des darin noch Unabgeschlossenen anzuregen. Nicht aber geschah es in der Absicht, aus »Wenn« und »Aber« das Recht zu jenem Überlegenheitsbewußtsein abzuleiten, das es zuweilen den »Recensenten« so leicht macht, über die Leistungen ihrer Fachgenossen zu Gericht zu sitzen. Ganz im Gegentheil ist meines Erachtens der Autor eines guten Buches naturgemäß der Lehrer, zu dem sich der Leser, gleichviel ob Fachgenosse oder nicht, fürs Erste in die Schule begiebt; wem aber der gute

[1] Vgl. den Schluß meiner den »fundirten Inhalten« (Chr. v. Ehrenfels' »Gestaltqualitäten«) gewidmeten Abhandlung »zur Psychologie der Complexionen und Relationen« in der »Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane« Jahrgang 1891, S. 264 f.

Wille und damit die Fähigkeit fehlt, von Anderen zu lernen, mag er sie nie besessen, mag er sie in selbstgefälliger Überhebung verloren haben, dem wäre doch wenigstens ein Gefühl dafür zu wünschen, daß er bei solchem Mangel wohl der Letzte sein möchte, dem es zusteht, die ehrliche Arbeit Anderer durch Wort und Schrift nach Kräften zu discreditiren.

Es entspricht dem Umfange der bisher veröffentlichten Abschnitte des Werkes, daß für das Ganze derzeit vier Bände in Aussicht genommen sind, deren dritter »die Intervallurtheile oder das eigentlich musikalische Denken, der vierte die Ton- und Musikgefühle untersuchen« soll (S. VII). In Betreff ihres Erscheinens erachtet es der Verfasser mit Rücksicht auf die ihm selbst unerwartete Verzögerung in der Veröffentlichung des zweiten Bandes für rathsam, daß man »doch lieber von vornherein mit größeren Pausen rechnen möge« (S. VI). Und ohne Zweifel sichert unserem Autor das, was er thatsächlich geleistet hat, einen Anspruch darauf, bei der Weiterführung eines so groß angelegten Unternehmens auch Neigungen und Stimmungen zu folgen. Aber zu tief liegt es in der menschlichen Natur begründet, vom gegenwärtigen Besitz auf künftigen Gewinn auszuschauen, als daß unser Autor denjenigen der Undankbarkeit wird zeihen dürfen, der die ihm angerathene Zurückhaltung nun doch nicht recht zu üben vermöchte. Derjenige zumal, für den zunächst die musikalischen Interessen das Entscheidende sind, dem sonach der zweite Band zwar schon beträchtlich näher steht als der erste, der sich indess gleichwohl nicht verhehlen kann, daß dasjenige, was er sich von einer »Tonpsychologie« eigentlich erwartet, immer noch aussteht, kann nicht wohl anders, als begehrliche Blicke auf die Pforten werfen, die ihm immer noch verschlossen bleiben. Aber auch der psychologische Forscher weiß Probleme genug, an deren Bearbeitung er sich heranzutreten scheut, weil er doch nicht erst suchen möchte, was unser Autor vielleicht bereits gefunden hat. So wird es trotz der Mahnung des Verfassers am Ende doch wohl geschehen, daß jeder Leser auch dieses zweiten Bandes denselben in der Hoffnung oder doch mindestens mit dem Wunsche aus der Hand legt, es möchte ihm recht bald Gelegenheit werden, den beschrittenen Weg unter der bisher so wohlbewährten Führung fortzusetzen.

Graz. **A. Meinong.**

Johannes Fressl, Die Musik des baiwarischen Landvolkes, vorzugsweise im Königreiche Baiern. I. Theil: Instrumentalmusik. München, Lindauer. 1888. 8. 66 Seiten.

Das kleine Werk erschien zwar bereits vor einigen Jahren, indessen rechtfertigt das bisher unerfüllt gebliebene Versprechen des Verfassers, einen zweiten Theil seiner Arbeit zu liefern, die Verspätung unserer Kritik. In dem ausgebliebenen zweiten Theil wollte der Verfasser den Gesang und die Kunst des Pfeifens im bairischen Volke behandeln; es scheint vorläufig, als ob der vorliegende erste Theil auch der für die Musikwissenschaft wichtigere sei.

Fressl hat sich durch seine wissenschaftlichen Untersuchungen als Sprachforscher einen ziemlich eigenartigen und von den Vertretern der einschlägigen Wissenschaft durchaus nicht allgemein gebilligten Standpunkt geschaffen. Besonders mit seinem Werke »Die Skythen-Saken, die Urväter der Germanen« (München 1886) rief er gerechte Bedenken hervor. Auf dieses sein Hauptwerk greift er auch zuweilen in der vorliegenden Abhandlung zurück, welche er überhaupt mit einigen nicht hierhergehörigen Erörterungen rein sprachforschender Natur belastet hat. Ganze Partieen S. 21 f., 28 f., 52 sind unsachliche Abschweifungen

vom Thema. Fressl ist ein eifriger Verfechter der Emancipation der germanischen Kultur vom klassischen Alterthume. Die germanischen Völker, zu denen er vor allem die noch immer hinsichtlich ihrer Stammeszugehörigkeit unbekannten Skythen und Thraker rechnet, deren germanischen Ursprung aber Fressl nachzuweisen sucht, hatten bereits in der geschichtlichen Vorzeit — so ist seine Grundanschauung — eine eigenartig entwickelte, von der der Griechen abweichende aber ihr ebenbürtige Kultur erworben. Nordische Völker haben ihre Kultur also nicht bloß von den Griechen erhalten, sondern sie haben umgekehrt in mannigfacher Weise auf die späteren klassischen Völker bildend eingewirkt. Er verweist auf die Rolle, welche die Thraker in der ältesten Musikgeschichte Griechenlands gespielt haben, »was bereitwillig von Römern und Griechen anerkannt wurde, welche überhaupt, insbesondere was ihre Dichter, Weisen und auch Geschichtsschreiber anlangt, mit dem steten Hindeuten auf fremde Beeinflußung durchaus nicht hinterm Berge halten, was wirklich einer gewissen Richtung unserer Zeit zur Beschämung gereichen dürfte.« (S. 42).

Man muß zugestehen, daß die klassische Philologie in dem jahrhundertelangen Bestreben, alles europäische Kulturleben als Ausstrahlung der griechisch-römischen Kultur zu erklären, der Musikgeschichte gegenüber einen allerdings sehr bedenklichen Standpunkt einnimmt. Das tritt klar zu Tage, wenn man es unternimmt, die Musikinstrumente der nordischen Völker nach ihrem Ursprunge hin zu untersuchen. Schon die Namen der nordischen Hauptinstrumente bereiten der etymologischen Erklärung, welche, gewöhnlich griechische und lateinische Wörter zum Ausgangspunkte macht, unlösliche Schwierigkeiten. Die Namen »Fiedel«, »Harfe« u. a. wurden bis vor kurzem allgemein als Entlehnungen aus den klassischen Sprachen betrachtet; doch hat die neuere Forschung diese Ansicht für unhaltbar erklärt. Die Erklärung *fidula* (schon im 9. Jahrhundert bei Otfrid bezeugt) von *vitulari* »wie ein Kalb übermüthig springen«, welche Diez aufstellte, ist abgesehen von der Geschraubtheit auch sprachlich unmöglich. Aus *vitulari* hätte nach den Lautgesetzen *widel, weidel* werden müssen. (S. 29 f.). Auch Kluge[1] hält den germanischen Ursprung des Wortes für wahrscheinlicher als den lateinischen und läßt die Möglichkeit offen, daß umgekehrt, als man bisher glaubte, die Romanen die Wörter *viola* u. s. w. von den Germanen entlehnt haben. Das gleiche ist nach Kluge mit den Namen Harfe und Geige der Fall.

Das ist eine Anzahl von Beispielen, welche zeigen, daß man allerdings in dem Bestreben, alle Kulturelemente und deren Bezeichnungen aus dem klassischen Alterthume herzuleiten, zu weit gegangen ist. Gerade die Musik muß gegen diese Auffassung entschiedenen Einspruch erheben, will sie anders nicht auf eine natürliche Erklärung der geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst verzichten. Da diese Frage von prinzipieller Bedeutung ist, so muß jeder Beitrag zur Fundamentirung einer freieren Auffassung vom Wesen der Musik willkommen geheißen werden.

Fressl giebt nun von den einzelnen Instrumenten, welche der bairische Volksstamm heute besitzt, etymologische Erklärungen ihrer Namen, indem er zahlreiche Belegstellen für deren Vorkommen aus der altdeutschen Literatur anführt. Diese Citate sind für den Musikforscher wichtig; sie bilden zum Theil eine Ergänzung ähnlicher Sammlungen, wie z. B. die in dem Werke »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger«, von Alwin Schultz (Leipzig 1879 S. 120 ff.) enthaltene. Solche Sammlungen bieten vor allem eine gewisse sichere Unterlage für die Forschung

[1] Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Strassburg 1883 unter Fiedel, Geige, Harfe.

über alte Instrumente dar, wenngleich der etymologische Nachweis allein durchaus nicht zu sicheren geschichtlichen Folgerungen ausreicht. Denn um zu behaupten, daß ein Instrument eines bestimmten z. B. germanischen oder griechischen Ursprungs ist, bedarf es noch einer Menge anderer Untersuchungen. Der Sprachvergleicher späterer Zukunft würde sonst die Entstehung unserer heutigen Instrumente Harmonium, Harmonika, Ariston, Herophon und wie sie alle heißen auf den Einfluß der Griechen zurückführen müssen, mit denen unser moderner Instrumentenbau als solcher doch sicherlich nichts zu thun hat.

Eine übersichtliche Ordnung der Instrumente ist im vorliegenden Werke zu vermissen. Die Blasinstrumente des bairischen Volkes beschreibt Fressl z. B. auf S. 1—8, 20—29, 37—44, 54—59. Es ist überflüssig zu bemerken, dass die Instrumente, welche allerwärts gebräuchlich sind, wie Klarinette, Flöte, Trompete, Horn, Posaune, Fagott, auch in Baiern bekannt sind. Auch Kinderinstrumente, welche sich die Knaben aus Weidenbäumen (Feler- oder Felwerpfeifen) schneiden, auf dem Jahrmarkt um einen Kreuzer kaufen (Kreuzerpfeifen), oder aus einem Hornkamm, Birkenblatt u. s. w. improvisiren, erregen kein besonderes Interesse. Ich hebe daher nur einige Instrumente heraus, welche in Deutschland nicht überall beim Volke in gleicher Weise üblich sind, oder welche zu kleineren Bemerkungen Anlaß bieten. 1) Maultrommel oder Brummeisen ist besonders beliebt und zwar beim weiblichen Geschlecht ebenso wie beim männlichen, dasselbe ist der Fall mit der Mundharmonika; 2) der Foxhobel (fox = Mund) ist eine Art Panflöte aus Schilf oder Metall; 3) die Schwigel oder Schwegel die Querpfeife und der Piccolo, ebenfalls eine Querpfeife aber mit Klappen. Wenn Fressl erstere auch Schalmei nennt, so kann das nur ein Irrthum sein, denn die Schalmei als Oboenart hat mit der Querpfeife wenig zu thun; und wenn er ferner den italienischen Namen des Piccolo bedauert, so beweist das, wie sehr er auf Kosten anderer Momente an der Namenserklärung klebt. Eine größere Art der Schwegel ist die Flöte. 4) Das Flaschinet, heißt auch schlechthin beim Volke Pfeife, trotz des französischen aus Flageolet verstümmelten Namens beim Volke sehr beliebt und überall verbreitet. Es ist die alte Schnabelflöte, worauf der Name Pfeife hindeutet, also wohl kaum eine Klarinettenart, wie der Verf. angiebt. Den Unterschied zwischen Schnabelflöte und Klarinette scheint Fressl nicht zu kennen, denn er nennt die letztere eine grössere Auflage des Flaschinets. Die Klarinette unterscheidet sich bekanntlich von der Schnabelflöte durch das am Mundstück angebrachte und beim Anblasen in Schwingung versetzte Rohrblatt. Bemerkenswerth ist, daß die Klarinette niemals in der Kirche verwendet wird und eine Hauptrolle in der Tanzmusik spielt. Fressl nennt sie die Königin der Tanzmusik und führt als bedeutenden Klarinettspieler Biglmair an. 5) In ähnlicher Weise wie Flöte und Klarinette verhalten sich Posaune und Trompete zur Kirchenmusik. Posaune und Flöte dienen vorzugsweise kirchlichen Zwecken, Trompete und Klarinette fast ausschließlich der Profanmusik. 6) Beliebt als Baßinstrument während des Marsches, wo man sich der Baßgeige nicht bedienen kann, ist das Bombardon, ein Nachkomme des alten Baßpommer (Bomhart).

Die Streichinstrumente finden sich auf S. 29 ff. unter Geige und Fidel besprochen. Bemerkenswerth ist der Name Fiselbogen, welcher neben Fidelbogen gebraucht wird (von fiseln = hin- und herfahren). Berühmte bairische Geigenspieler waren der Durnerwasdl von Degendorf a. d. Donau und der Schullehrer Xaverl zu Mariakirchen in Niederbaiern. Als wichtiger Fabrikationsort für Geigen in Baiern wird neben Mittenwalde auch Linz genannt.

Die übrigen Saiteninstrumente sind besonders Harfe, Guitarre, Ziter und

Hackebrett, die Harfe heißt auch große Zupfgeige zum Unterschied von der kleinen Zupfgeige oder Guitarre, denn beide sind Zupfinstrumente. Es giebt außer der großen Harfe (Davidsharfe) auch noch die kleine oder Spitzharfe oder Harfenet, die alte Swalwe, d. i. eine mit der Spitze nach oben aufrechtstehende und mit Metallsaiten versehene Harfe, welche in anderen deutschen Gegenden wohl ausgestorben sein dürfte. — Bei der Ziter giebt der Verfasser die beachtenswerthe Darlegung, daß die Schreibweisen Citer, Zither und gar Cither keine Berechtigung haben, weil das Wort nicht unmittelbar aus *cithara* abgeleitet, sondern erst durch das althochdeutsche *zitera* hindurchgegangen ist. Harfe und Ziter sind eigentliche Volksinstrumente, während die Guitarre ein »herrisches« Instrument ist d. h. nur von den Beamten und Geistlichen, welche nach der Meinung des Volkes das Herrenthum darstellen, geübt wird. Es stimmt das zu der geschichtlichen Thatsache, daß Harfe und Ziter uralt im Volke eingesessen sind, während die Guitarre erst im vorigen Jahrhundert bei uns verbreitet wurde.

Die Ziter ist wohl dasjenige Instrument, welches den übrigen deutschen Volksstämmen als am meisten charakteristisch-bairisch erscheint. Es ist verbreitet in den Gegenden vom Fichtelgebirge bis Welschtirol und vom Lech bis nach Ungarn. Trotzdem ist, wie schon der Name andeutet, die Ziter *(cithara)* nicht ursprünglich bairisch. Seit wann sie aufkam und woher, ist ohne weiteres nicht zu entscheiden, läßt auch Fressl dahingestellt. In den Kreisen der Gebildeten führte sie Herzog Maximilian von Baiern ein, dessen Lehrer Petzmaier sich einer großen Berühmtheit in Volksweisen erfreute. Ein anderer volksberühmter Ziterschläger war der Wirthsseppel von Garching in Oberbaiern. Das Instrument paßt übrigens für das Volk am besten, da es schwielige harte Fingerspitzen erfordert. Jetzt ist es von Baiern aus auch nach Norddeutschland gedrungen, und besonders in Kleinbürgerkreisen beliebt, ja es hat sich sogar eine ganze Ziterliteratur gebildet, und eine große Menge von Abarten der Ziter (Tenor-, Baß-, Salon-, Concert-, Elegie-, Streichziter) ist entstanden.

Auch das Hackebrett und das Hölzene Gelächter sind dem Norddeutschen weniger gebräuchlich. Das letztere Instrument ist als Xylophon oder Holz- und Strohinstrument auch in Norddeutschland bekannt geworden. Der bairische Name Hölzenes Gelächter findet sich bereits in Virdungs Musica getuscht 1511, ein Werk, dessen Verfasser ja auch ein Süddeutscher war.

Über die Verwendung dieser Instrumente in der volksthümlichen Musik macht der Verfasser vereinzelte Angaben. In Baiern, Tyrol und Steiermark giebt es ganze Musikbanden von lauter Pfeifern mit einfachen Holzblasinstrumenten. Ich vermuthe einen Zusammenhang dieses Gebrauches mit dem alten Namen Schweizerpfeife für die Querflöte. Überhaupt ist es sehr bemerkenswerth, — und der Verfasser legt mit Recht einen starken Nachdruck auf diese Thatsache — daß sich das Volk keineswegs mit dem einfachen Solospiel eines Instrumentes oder mit der bloßen Melodieführung begnügt. Selbst auf den primitivsten Instrumenten, wie Brummeisen und Birnbaumblatt und Birkenrinde, werden Duette ausgeführt, meist unter Begleitung von Ziter und Guitarre. Auf Pfeifen und Flöten werden kunstgemäß Ländler und Märsche zweistimmig gepfiffen und, wie gewöhnlich, geben Ziter und Guitarre die Harmonien dazu an. Diese beiden Begleitinstrumente zu Gesang oder zu melodieführenden Instrumenten fasst man auch, besonders im Gebirge, unter dem Namen glambbe(r)n oder glambfe(r)n zusammen. Bei der Tanzmusik, die in Ländlern, Walzern, Hopsern und Drehern besteht, spielt die Klarinette im Verein mit der Geige die erste und zweite Stimme, während die Trompete mit ihrem ⌐ dadda, ⌐ dadda auf die Begleitstimmen angewiesen ist. Wenn Fressl aus dem Umstande, daß das Gefühl für Harmonie sich

auch im Volke überall geltend macht, auf eine besondere den Baiern vorzugsweise charakterisirende musikalische Begabung schliessen will; so scheint das ein wenig zu weit gegriffen. Die Sanges- und Spiellust des bairischen Volkes ist sicherlich bemerkenswerth, aber gehört ihm nicht ausschliesslich an. Indessen kann nicht geleugnet werden, daß die süd- und mitteldeutschen Stämme musikalisch höher beanlagt erscheinen als die norddeutschen, und wenn der Verfasser die Beobachtung gemacht hat, daß die norddeutschen Musiker, welche (bei der Militärmusik) nach Baiern versetzt wurden, nicht zu improvisiren und ohne Noten zu spielen vermochten, was doch dem bairischen Musiker ein Leichtes war, so pflichte ich ihm darin bei, dass dieses Talent in der That in Norddeutschland selten ist.

Über den Charakter der bairischen Volks-Melodien macht Fressl eine sehr wichtige Bemerkung. Die gesammten bairischen Volksstämme vom Fichtelgebirge bis zum Welschlande, von den Gebieten der Schwaben und Franken bis zu dem der Slaven und Magyaren (d. h. alle Süddeutschen und Oesterreicher) bedienen sich, nach Aussage Fressl's (S. 65 f.) und Franz von Kobell's (Schnadahüpfln und Geschichtln S. 173) in ihrer Instrumental- und Vokalmusik, insofern beide unmittelbar aus dem Volke erwachsen, niemals der Molltonart. Selbst traurige Weisen erklingen nur in Dur. Wenig Gewicht will ich auf die durchaus irrige Meinung legen, daß die Molltonart eine niedere Kulturstufe verriethe; denn daß »thatsächliche Erfahrungen an den verschiedensten Völkern der Erde dafür sprechen« ist längst widerlegt. Wohl aber scheint es mir nöthig, auf den behaupteten durchgängigen Gebrauch der Durtonart in süddeutschen Liedern und Weisen besonderes Augenmerk zu haben, weil die Feststellung einer solchen Thatsache für die Musikwissenschaft von grösstem Werthe sein kann. Fressl giebt selbst zu, daß auch in der ländlichen Musik zuweilen die Molltonart begegne und schiebt dies auf eine »erlernte« Musik. Ohne gründliche Kritik lässt sich also augenscheinlich diese Frage nicht abthun, und es wäre daher zu wünschen, daß der verheißene zweite Theil des vorliegenden Werkes über Pfeifen und Singen des bairischen Volkes den Schlusssatz der ersten Abhandlung bewiese, nämlich daß dem Baiern kein musikalischer Sinn für die Molltonart angeboren und sie infolge dessen für ihn so gut wie nicht vorhanden sei.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

Alfred Tobler, Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell. Mit 7 Musikbeilagen. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug, 1890. 8°, 82 und 30 SS.

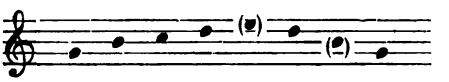
Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat sich der Lösung einer Aufgabe unterzogen, welche sich nicht leicht jeder Musikhistoriker stellen dürfte. Um aus dem tiefen Borne der Alpengesänge zu schöpfen, muß man die Pfade kennen, welche dorthin führen. Nur wer selbst ein Kind der Alpen ist, wer sich im Denken und Fühlen eins weiß mit ihren Bewohnern und wer mit dem natürlichen Verständniß noch eine genügende wissenschaftliche Bildung vereinigt, nur der kann uns den Blick öffnen für die eigenartige Schönheit und Pracht der Alpengesänge. Beiden Ansprüchen genügt der Verfasser. Mit großer Wärme und lebendiger Anschaulichkeit schildert er uns die technische Ausführung und klangliche Wirkung der Kühreihen und Jodel, welche er als geborener Appenzeller aus eigenster Erfahrung hat kennen lernen können. Daneben hat er es nicht versäumt, die ganze bisherige Literatur über seinen Gegenstand einer Prü-

fung zu unterziehen. In dieser letzteren Beziehung wäre freilich ein noch größeres Maß selbständigen, kritischen Urtheils zu wünschen gewesen. Des Öfteren nämlich werden wir im Unklaren darüber gelassen, welchen Standpunkt denn der Verfasser den aufgeworfenen Fragen gegenüber selbst einnimmt. Er führt das Für und Wider an, entscheidet sich aber nicht. Noch einige Momente hindern den Gesammteindruck eines einheitlichen Ganzen. Die Abhandlung erschien zuerst in der »Schweizerischen Musikzeitung«, Gebr. Hug, Zürich, Jahrgang 1890, Heft 2 ff. Als die Verleger die Abhandlung in Broschürenform erscheinen zu lassen sich entschlossen, hätten sie wohl die kleine Mühe nicht zu scheuen brauchen, eine Notiz, welche nur für das Erscheinen in der Musikzeitung berechtigt war, in der Broschüre selbst auszumerzen (S. 9). Und die Beantwortung der Frage, ob der Zwinger-Hofer'sche Kühreihen in Dur oder Moll und ob der 𝄞-Schlüssel auf der ersten oder zweiten Linie steht (S. 66 ff.), hätte ein Musikhistoriker zur Erledigung bringen müssen, bevor er an die Ausarbeitung seines Materials heranging. Diese Dinge sollen nun keineswegs den Werth, welchen die Abhandlung für die Musikwissenschaft ohne Zweifel besitzt, beeinträchtigen; aber ihre Erwähnung wurde doch durch die Pflicht der Kritik erheischt.

Im ersten Abschnitte untersucht Tobler das Wesen des Kühreihens, hauptsächlich nach der textlichen wie musikalischen Seite hin. Kühreihen sind einstimmige, ohne Begleitung gesungene Melodieen, deren Text, gemäß der ursprünglichen Bestimmung des Zu- und Eintreibens der Kühe, sich auf die einfachen Loba-Lockrufe beschränkte. Am reinsten kommt dies Wesen zum Ausdruck in den beiden ältesten Kühreihen, dem Rhau'schen von 1545 und dem Zwinger-Hoferschen von 1710. Die übrigen mitgetheilten Kühreihen sind moderneren Gepräges. Sie haben textliche Erweiterungen erfahren und zum Teil auch eine mehrstimmige Umkleidung erhalten. Was übrigens die örtliche Heimat (S. 78 ff.) und das Alter des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens anbetrifft, so giebt uns eine bekannte Stelle in Glareans Dodekachord einen beachtenswerthen Wink, wohin wir uns zu wenden haben. Im *Dodecach.* (Basel 1547) pag. 137 steht zu lesen, daß das Hypoionische »*multum gratiae habet in diuturnis et amatoriis, lingua potissimum Celtica, qua Helvetii utuntur, nec minus Germanica transrhenana. Tubarum sonitus hodie inter huius Modi limites constat, integra omnibus chordis diapente, sed diatessaron extremis potissimum*«. Hier ist also die Rede von einer instrumentalen Melodiebildung innerhalb des Hypoionischen, welche sämmtliche Töne von der Mediante *c* bis zum oberen Endton, von der unten gelegenen Quarte aber nur die Grenztöne berührt. Genau nach diesem Prinzip ist die Melodie des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens zugeschnitten; die Quarte $\overline{g}$ - $\overline{c}$ wird nur sprungweise hergestellt, während die Töne der Quinte $\overline{\overline{c}}$ - $\overline{g}$ sämmtlich vorhanden sind. Die Melodie besteht ferner nur aus den Naturtönen, welche auf dem Alphorn vorhanden sind — auf dieses nimmt augenscheinlich auch Glarean mit dem Ausdruck »*tuba*« Bezug, wie es auch andere thun —. Das Alphorn hat ein unreines, etwas zu hohes $\overline{\overline{f}}$; die Kühreihenmelodie hat nie $\overline{\overline{f}}$, sondern stets $\overline{\overline{fis}}$. Letztere ist endlich reich ausgeziert mit den sogenannten Alphornfiguren, die wir im Rhau'schen Kühreihen vergebens suchen. Aus dem Gesagten ziehen wir mehrere Schlussfolgerungen. Die örtliche Heimat des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens, welchen Tobler selbst für Appenzell ablehnt, ist in der westlichen Schweiz zu suchen. Die engere Heimat festzustellen wird Tobler am besten Gelegenheit haben. Der Hauptkern des Zwinger-Hofer'schen Kühreihens, wenn nicht schon dieser selbst, ist zeitlich nahe an den Rhau'schen heran zu verlegen.

Endlich sind die Stellen bei Glarean und der Zwinger-Hofer'sche Kühreihen beide als authentische Belege dafür anzusehen, daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher die Ausführung des ursprünglich gesungenen Kühreihens dem Alphorn zufiel. Die unreine Qarte $\overline{\overline{c}}$-$\overline{\overline{f}}$ und die Alphornfiguren sind als Spuren dieser Einwirkung zurückgeblieben (vgl. S. 13). Diese instrumentale Regung mag vielleicht ein charakteristisches Merkmal des Westens gewesen sein; dann ist aber das östliche Appenzell sicher nicht frei davon geblieben. In der That ist die »gewisse Art des Appenzeller Jodels« (S. 13 und 46 ff.) nichts anderes als die durch die Alphorntechnik beeinflusste Kühreihenmelodie, im Anfange mit der Rhau'schen und Zwinger-Hofer'schen übereinstimmend.

Der Rhau'sche Kühreihen ist frei von jenem instrumentalen Zuge. Die Melodie durchbricht die Oktave c-$\bar{c}$ nicht und durchläuft alle Töne der Oktave. Ihr fehlen also die beiden charakteristischen Merkmale der instrumental angehauchten Kühreihen. Eins hat jedoch der Rhau'sche Kühreihen mit dem Zwinger-Hofer'schen gemeinsam, die Melodiebildung am Anfang. Die Melodie betont zunächst die Haupttöne des tonischen Durdreiklangs, Tonika, Terz und Quinte, um sodann zur Tonika mehr oder weniger schnell zurückzukehren. Die übrigen Kühreihen lassen dazu die Berührung der Sexte hinzutreten. Das Gerippe der Anfangsmelodie, um das sich mehr oder weniger kolorierende Umspielungen legen, sieht also so aus:

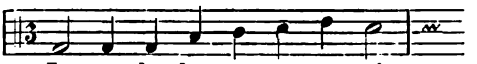


Darauf folgen dann die Alphornfiguren. Tobler geht nun auch auf die schon von Anderen vor ihm gemachte Beobachtung ein, daß dieser melodische Kern der Kühreihen sich bereits in Kadenzbildungen Notker'scher Sequenzen findet (S. 6 ff.), und zieht den Schluß daraus, daß Notker den Hirtenliedern des 9. Jahrhunderts viel abgelauscht habe. Dagegen läßt sich indessen doch manches einwenden. Daß die Anschauungen der weltlichen Musik oft in überraschender Weise die Systeme der auf antikem Grunde stehenden mittelalterlichen Schriftsteller durchbrechen, ist nicht zu leugnen. Es bedürfte aber erst eines näheren Nachweises dafür, daß auch die praktische weltliche Kunst auf die kirchliche einen derartigen unmittelbaren Einfluß gewonnen hat, wie ihn Tobler anzunehmen geneigt ist. Wenn die Kühreihen die Quelle waren, aus der Notker schöpfte, wie kommt es, daß ihre älteste Überlieferung erst aus dem 16. Jahrhundert stammt, während die Notker'schen Sequenzen in viel älteren Handschriften vorliegen? Die Notker'schen Sequenzen ferner haben einen viel schweifenderen, regelloseren Zug, während die Kühreihen kurze und knappe Perioden bilden und diese oft wiederholen. Rein musikalisch betrachtet, gehören also die Kühreihen einem späteren Entwickelungsstadium an. Demgemäß neigen wir gerade zu der entgegengesetzten Ansicht hin, daß die Kühreihen aus Notkers Sequenzen hervorgegangen sind. Die Kühreihen stellen sich dar als komprimierter Niederschlag der Tonfälle, welche in den Sequenzen stetig wiederkehren und welche die Alpenbewohner so tief in sich aufgenommen hatten, daß sie wie mit ihrem Eigenthum damit umgingen. Am reinsten Notkerisch ist der Rhau'sche Kühreihen; vom Zwinger-Hofer'schen an aber zeigt sich daneben noch der Einfluß des Alphorns.

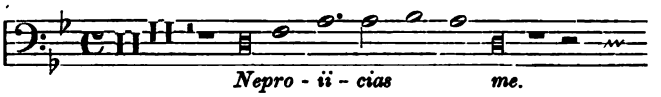
Es ist auffallend und höchst beachtenswerth, in wie breiten Volksschichten die aus Notkers Sequenz entlehnte und im Kühreihen ausgeprägte einfache Melodiebildungsform sich bekannt erhielt und wie oft sie bewußt oder unbewußt bei der Bildung neuer Melodieen wieder auftaucht. Vollständiges Beweismaterial kann hier freilich nicht von mir geboten werden, aber die ausgewählten Beispiele wer-

den, denke ich, genügen, um den historischen Verlauf im großen und ganzen zu skizziren. Zunächst führe ich eine Reihe kirchlicher wie geistlicher Lieder nach chronologischer Reihenfolge auf:

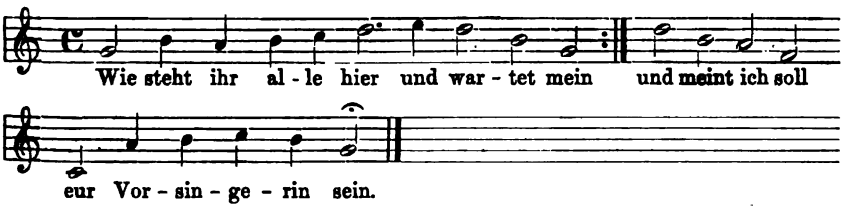
1. Strassburg. K. Amt. (1525); Zahn I. 1783:



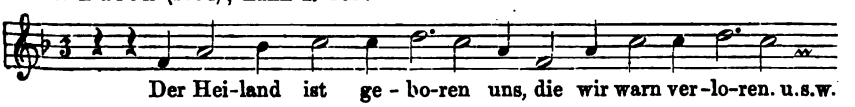
2. Liber primus sacrarum cantionum. Tylman Susato, Antwerpen 1546. Motette »*Pro foelici senecta.*« *Lupus Hellinc.* Das Thema lautet im Baß:



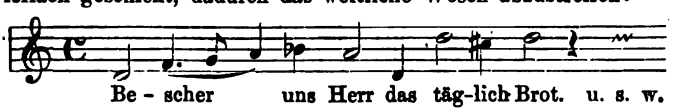
3. Berwald (1552). Ein Abendreihen. Ist offenbar eine geistliche Übertragung der Kühreihenmolodie; Zahn I. 10:



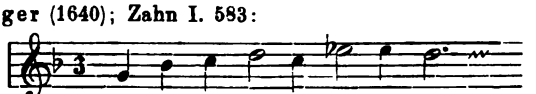
4. Burck (1594); Zahn I. 163:



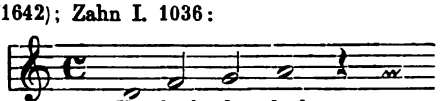
5. Vulpius (1609); Zahn I. 508. Im 17. Jahrhundert taucht sowohl auf vokalem als auch instrumentalem Gebiete die Mollfassung auf. Die Kirche sucht, wie es vielfach geschieht, dadurch das weltliche Wesen abzustreifen:



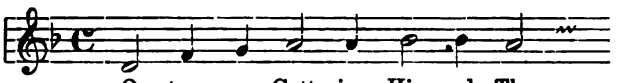
6. J. Crüger (1640); Zahn I. 583:



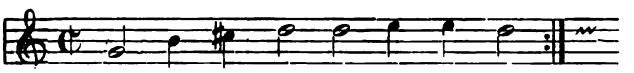
7. J. Schop (1642); Zahn I. 1036:



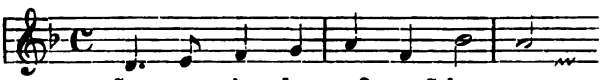
8. Cant. Goth. II. (1648); Zahn I. 617:



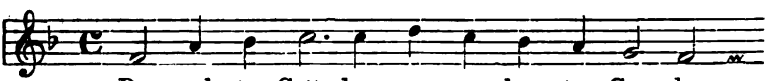
9. J. Crüger (1653); Zahn II. 2530. Man beachte hier die Quarte $\bar{g}$ - $\bar{cis}$:



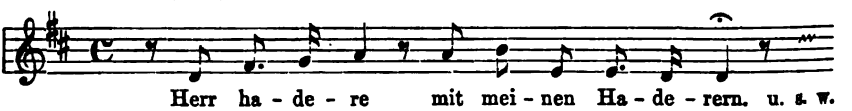
10. Herzogin Sophie Elisabeth (1667); Zahn I. 1408:



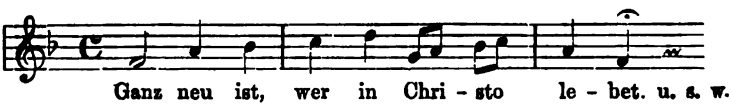
11. P. Sohren (1668); Zahn I. 930:



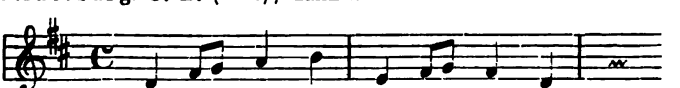
12. Neuss (1703); Zahn I. 839:



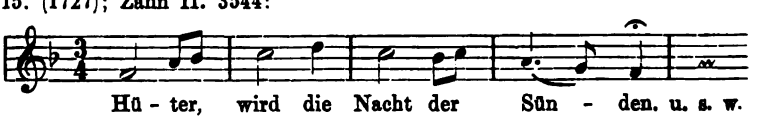
13. Störl (1710); Zahn I. 752:



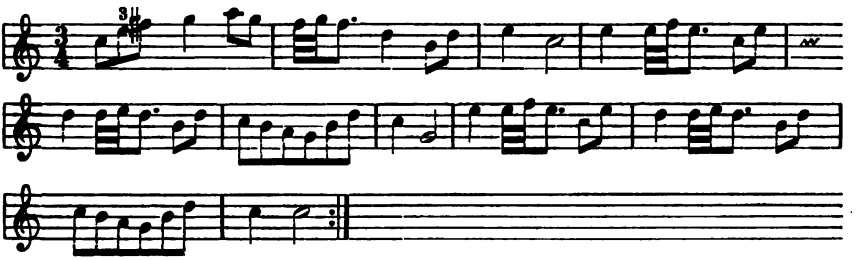
14. Strassburg. G. B. (1713); Zahn I. 1357c:



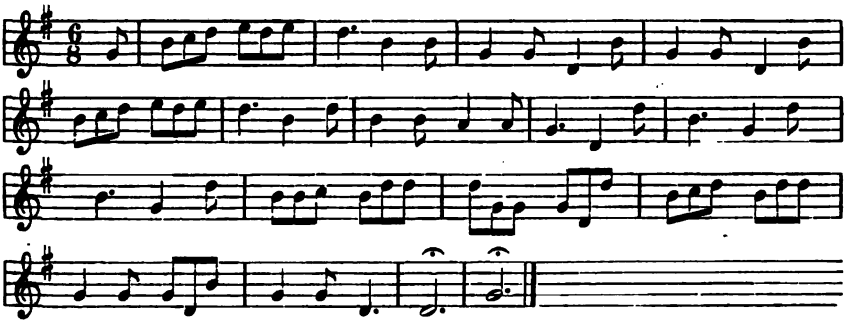
15. (1727); Zahn II. 3544:



Man vergleiche ausserdem noch Zahn I.: 27a und b, 188, 478, 481, 501, 812; II: 2565, 2580, 2595, 2626, 2696, 2997, 3117, 3186, 3294 und das Passionslied »*O Lamm Gottes, unschuldig.*« Welche Rolle die Kühreihenmelodie in der norddeutschen Orgelmusik spielt, habe ich in meiner Arbeit über Sweelinck nachgewiesen (vergl. Vierteljahrsschr. f. M. 1891, S. 159 ff.). Noch heute lebt die Kühreihenmelodie fort. Schlägt man E. Griegs »Nordische Tänze« auf (Edit. Peters nr. 1482), so findet man unter nr. 1 einen »Springtanz«, dessen Melodie:



mit der des »*Chüürüerli*« (S. 46 f.) die grösste Ähnlichkeit hat. Die Melodie von dem »Kuhreigen« (Grieg, nr. 22):



enthält wieder die Alphornfiguren und lehnt sich im Anfange an die Sequenzmelodie an.

Über den Jodel und die Jodellieder können wir uns kürzer fassen; sie sind ja auch die verhältnissmäßig jüngeren Erzeugnisse, da ihre historischen Beziehungen direkt nicht so weit zurückreichen, wie es bei den Kühreihen der Fall war. Die Jodel sind indessen nicht weniger wichtig. Der Verfasser weist uns nach (S. 37 ff.), daß ihre Melodieen sich dem Alphorne oder der Schalmei anpassten, also im Gegensatze zu dem Kühreihen von vornherein instrumentale waren. Dazu kommt, daß ein Jodel nie unbegleitet ausgeführt wird, sondern stets durch 2 oder 3 Brummstimmen seinen, wenn auch einfachen, harmonischen Untergrund erhält. Wir dürfen zweifeln, daß die kurzen Ausrufe, welche heute den Jodeln als Texte untergelegt werden, von jeher mit ihnen verbunden gewesen sind, und können vielmehr annehmen; daß die Jodel zu irgend einer Zeit einmal auch auf dem Alphorne ausgeführt wurden unter Begleitung von anderen Instrumenten oder menschlichen Stimmen.

Alfred Tobler plant, wie wir hören, eine Ausgabe alter, echter Appenzeller Volkstanzweisen. Ihr charakteristisches Merkmal ist gleichfalls eine harmonische Begleitung, an welcher sich Violinen, Violoncell, Baß und Hackebrett betheiligen. Der Form nach sind die Tänze eine lange Reihe von Variationen über ein Thema. Die Schweizer, zähe im Festhalten ihrer Melodieen wie einst die Spartaner, haben doch gewiß diese Art des Musizierens seit alten Zeiten gepflegt und aus dem Mittelalter überkommen. Sollte es nicht möglich sein, von diesen Volkstänzen aus einen Weg zu finden in das unbekannte Gebiet der mittelalterlichen Orchestermusik, in ähnlicher Weise, wie man ihn von den durch Melgunow herausgegebenen russischen Volksliedern zu der altgriechischen Musikübung finden kann? Freilich müßten dann die Verleger auf eine moderne Klavierbegleitung verzichten und der Herausgeber müßte nach einer möglichst getreuen Aufzeichnung des volksthümlichen harmonischen Gewandes trachten. Ich glaube, daß man so zu einer korrekteren Ansicht über das Ensemble eines mittelalterlichen Orchesters gelangen kann, als man sie bisher ausgesprochen findet. Noch eine andere Thatsache, als die wohlthuende Ordnung in den mehrstimmigen russischen Volksliedern, läßt sich nicht mit der Vorstellung von dem wüsten Chaos des mittelalterlichen Orchesters zusammen reimen. In England, dem Geburtslande der europäischen Polyphonie, ist die Variation bereits im 16. Jahrhundert zu einem solchen Grade der Vollendung gelangt, daß wir nothwendig einen großen Zeitraum vorhergehender Ausbildung ansetzen müssen. Auch hier ist die Variation, wie in der Schweiz, aufs engste verknüpft mit dem weltlichen Lied und Tanz, auch hier macht sich der harmonische Grundzug durchaus geltend. Wenn Tobler sich nun auch der instrumentalen Seite seiner heimischen Volksmusik mit Liebe und Sorgfalt annehmen wollte, so würde er die Musikwissenschaft zu noch größerem Danke verpflichten, als er es mit seinen Untersuchungen über die Kühreihen und Jodel gethan hat.

Charlottenburg. **Max Seiffert.**

Notizen.

Die Wiener Hofkapellmeister-Ordnung vor 300 Jahren.

Im Reichsfinanz-Archiv zu Wien befindet sich unter der Rubrik »Hofstaat, Hofstellen etc. 66 D« ein Aktenstück von musikhistorisch interessantem Inhalt. Es bildet einen Theil der »Beschreibung der kaiserl. Hofstatt, Hofstellen und untergeordneten Aemtern mit beygefügten Instructionen, worin sich auf die Jahre 1540—1576 bezogen wird. sonst ohne Jahrzahl. scheint der Hofstatt von Kaiser Maximilian I. zu seyn, weil es im Eingang heißt: Burgundischer Hofstatt.«

Besondern Nachdruck legt die Instruction auf die leibliche Wohlfahrt der dem Capellmeister zur Pflege anbefohlenen Capell-Sängerknaben. Sie lebten, wie aus dem in ungefähren Zügen vorgeschriebenen Küchenzettel ersichtlich, dazumal gute Tage, und die Wiener Capellknaben von heute, nicht minder die Alumnen der Leipziger Thomana und andere jugendliche Sänger ähnlich künstlerisch geschulter Chöre, dürfte etwas wie Neid anwandeln angesichts der goldenen Zeit, die ihren einstigen Collegen beschieden war.

Wörtlich lautet das Schriftstück wie folgt:

Capelmeister

hat monatlich . . . . . [1]

Des Capellmeisters *Instruction*, wie solche vor Alters üblich gewesen, folgt hier-

[1] Der Posten ist unausgefüllt.

nach. Und obwohlen dabey Veränderungen fürgangen, so hat man doch solche alhier zu corrigiren für unnoth erachtet, weil man sich dergleichen Kapel-Knaben nicht bedienen wird.

Capellmeisters *Instruction.*

Instruction und ordnung, wie vnd waß gestalt unsere Capel Singerknaben hinführo mit ihrem *Ordinari*, und *Extraordinari* unterhalten werden sollen.

Erstlich soll unserm Capelmeister, oder anderen, so Bemelte unsere Capelsinger Knaben hinfüran mit der unterhaltung bey ihme haben wird, auf ieden Knaben für Speiß, und trankh, Herberg, Beth, holtz, Liecht, wascherhalten, flickerlohn, Barbier, und Badgeldt, auch alles anders dergleichen sachen, nichts außgenohmen, das Monath 4 fl. 50 kr. in Raitung[1] passirt werden, doch sollen die Knaben, wie sich gebühret in Speiß undt trankh nach ihrer Nothdurfft, alß an fleischtagen mit drey, vnd an fischtagen mit 4. gutten speisen, und in 3 Wochen dreymahl gebrattenes, wohl vnd sauber gehalten, und soll suppen, und Fleisch nicht für zwo, sondern nur für ein Gericht, und mit dem Kraut und Fleisch gleichfals verstanden werden.

Gleichfahls soll im Trankh des Weins auch ein ordnung gehalten werden, nemblich auff jeden Knaben zur mahlzeit anderthalb seydel Wein, doch daß es ein solcher Wein seye, damit die Knaben nicht davon krankh werden, und Ers gegen Unß wisse zu verantworten.

Und nachdem die Junge Knaben pflegen alle morgen eine suppen und unter Tags ein Brodt zu essen, soll ihnen dasselbe auch jederzeit gutwillig gereicht, und der nothdurfft nach erfolgt werden.

Über das soll noch auf ein Knaben daß Monath Ein Thaler, bringt das Jahr Vierzehn gulden Reinisch, gerait werden, davon soll jedem das Jahr Sechs neue Hembter eins in das andere zu 40 kr. und drey paht Hosen, im Winter ein wüllens, und im Sommer Zwey liderne, auch zwey parchente wammeß, das eine im Winter mit Baumwoll, das ander im Sommer ohne Baumwoll, sambt den Nestelen und macherlohn zu 6 fl. 30 kr. und noch darüber alle monath ein pahr Schue zu 14 kr. angeschlagen, solches alles Sommers, oder Winterszeit wanns die Nothdurfft erfordert, gereicht werden. Bringt also auf jeden Knaben von wegen solcher Leibs Kleider das Jahr zwölff gulden 54 kr.

Noch soll hinführan auf jeden Capel Knaben für Pappier, Federn, Tinten, und dergleichen sachen zu der Schreiberey gehörig, auf ieden Knaben 6 kr. *passirt* werden, und solches soll Er iedem monatlich reichen.

Und dieweil Wir Sie alle Jahr von Hoff kleiden, und im Winter Nothdürfftiglich für die Kälte versichern lassen, und über solches noch Eine solche statliche Nothdurfft, wie oben gehört, darzu insonderheit reichen, sollen Sie billiger desto Sauberer gehalten werden mögen.

Und damit hinführan eine bessere richtigkeit gehalten, so soll ein Jeder Capelmeister oder ander, denen die Knaben mit der unterhaltung befohlen, allweg zu außgang deß Monaths seine Raitung ordentlich, dieser ordnung nach, wie sich gebühret, unterschiedlich fürbringen, und waß Einem jeden Knaben monatlichen in solcher unterhaltung der Leibs Kleider *pro rato* erfolgt, das soll von jedem Knaben unterschrieben werden.

Demnach stellen wir die *Extraordinari* Außgaben hinfürter ab, es wäre dan sach, daß der Capelmeister oder ander Capel Personen etwaß von Gesäng machen wolten, oder daß ein Knab Kranckheit halber artzney pflegen müste, solches soll in Raitung angenohmen, und nach billichen Dingen *passirt* werden.

[1] »Raitung« ist Rechnung.

Gleichfalls soll hinführan in der Knaben neuen oder alten Kleidungen dieselben eigens gefallens zu verkauffen, oder zu verhandeln kein Capelmeister oder ander kein vermeinte Gerechtigkeit haben, oder sich gebrauchen, dann solche im Hofstatt durchauß aufgehebt worden seyn.

Vnd falls die Knaben zu zeiten außzusingen, oder eine *Musica* zu halten, von ehrlichen Leuthen erbetten, und ihnen den Knaben selbst insonderheit derhalben waß verehret würde, das solle unter Sie, wie sich gebühret, außgetheilt werden.

Beschließlichen sollen die Knaben in guter zucht, und forcht Gottes gehalten, und mit ihrer Lernung zu ihren gebührlichen stunden vor- undt nachmittag in der *Musica* durch den Capelmeister selbst, mit ihren ordentlichen *lectionen* durch ihren *Praeceptorem* fleißig gehalten, und unterwiesen werden, und alles das thuen, waß zu pflantzung und aufferziehung eines Ehrlichen zuchtigen wandels, und der Jugend zugehöret wie dann Er Capelmeister und gedachter *Praeceptor* zu thuen schuldig, und unser ernstlicher will und meinung ist. geben zu N.

Vice Capelmeister.

Monatliche . . . . . 30 fl. —

Capel Knaben

Sind Sechzehn gehalten, und zu ihrer unterhaltung monatlich von 90 bis in 100 fl. und mehr gerait, und bey dem Capelmeister gespeiset worden.

Es ist aber allhier dieser *modus observirt* worden, daß der Capellmeister, monatlich seine auf die Knaben verrichte außgaben, auf nachfolgende weiß *sub A.* verzeichnet, solche *Specification* dem H. Obristen Hofmeister zu dessen *Subscription* fürbracht, welche hernach auch der Hof Cammer *Praesident*, oder *Director* unterzeichnet, darauff der Hofzahlmeister gegen gebührliche quittung, die wiederbezahlung gelaistet.

A.

Ich N. N. Röm. Kay. May. Capelmeister habe höchsternanter Singer Knaben ihre gebührliche unterhalt, nach ordnung reichen lassen, in nechst verschienen monath *Augusto* des N. Jahres wie folget.

Erstlich den Acht Knaben zu feder, tinten undt Papier fl. 1 kr. 30.
Item einem Jeden Knaben auf ein pahr Schue das pahr umb 35 kr. . . . . fl. 4 kr. 40.
Summa . . . . fl. 66 kr. 10.[1]

Wann dieser Knaben einer erwachsen, oder sonsten seine stimme *mutirt*, ist ihme zu Einem *Stipendiat*geldt 75 fl. durch eine *ordinanz*, welche der Obrist Hofmeister unterschreiben, und der Hof Cammer *Praesident* mit seiner *Subscription* im Hofzahlambt zu bezahlen angeschafft, bewilliget worden.

Diese *Ordinanzen* wie hiernach *sub B* folgt.

B.

Römischer Kay. May., unser allergnädigster Herren, wohlverordnete Herren Hof Cammer *Praesident* und Räth Höchstgedacht ihr Kay. May. haben N. N. welcher in dero Capellen, in das aylffte jahr, für einen Singer Knaben, treulich und fleißig gedienet, und nunmehr anjetzo mit der stimmen *mutirt*, außzumustern, ihme auch das gewöhnliche *Stipendiat*geldt fünff und Siebenzig gulden Rheinisch reichen und geben zu lassen allergnädigst bewilliget worden, derowegen die HH. hierüber in mehr höchstgedacht ihrer Kay. May. Hofzahlmeister Ambt die fernere Verordnung zu thuen wissen. *Actum* Prag den 18. *April Ao.* N.

[1] Soll jedenfalls heissen 6 fl. 10 kr.

Singer Knaben *Praeceptor.*

Monatliche . . . . . 12 fl.
Jährl. Kleidergelt . . . . . 20 fl.
NeuJahrgeldt . . . . . 12 fl.

Musici.

Denen von allerhand *Musicalis*chen *instrumenten*, so man Cammer *Musici* genant, deren gemeiniglich Vier gehalten worden, hat man Monatlich nachdem Sie *qualificirt* 14. 18, und gar biß in 30 fl.

Item Kleidergelt von 16. in 20 fl.

Neujahrgeldt soviel, alß ein Monat Sold gereicht.

Cantores.

Die *Bassisten* sind auch unterschiedlich besoldet worden, also daß mancher 15. 20. biß 25 fl. monatliche Besoldung gehabt. Darumben 20 fl. für ein Jahrs Kleydt, und 15 in 20 fl. (: nemblich soviel alß ein Monath Sold :) zum neuen Jahr, und werden deren etwa Vier in Sechs unterhalten.

Altisten und *Tenoristen* ingleichen von 18. biß in 20 fl. monatlich, beneben jährlich Kleidergeldt und neu Jahr, wie oben, und wurden deren 10 in 12 gehalten.

Discantisten, so Spanier, waren Zween, die unterhaltung wie den obenbemelten.

Organisten

haben 25 fl. monatlich, und da Sie benebens *Componisten*, noch 10 fl. Besoldung gehabt. Kleidergelt jährlichen . . . . . 20 fl. — Wann Sie etlich Jahr gedienet, und sonsten *qualificirt*, hat man ihnen ein Zubuß von 60 in 100 fl., auch neu Jahrgeldt so viel alß ein Monathsoldt bewilligt.

Sind deren gemeiniglich zween gehalten worden.

Capeln *Notist.*

Monatlich 8 fl. Besoldung.
und für ein Jahrs Kleid . . . . . 8 fl. —

Diese *Notisten* Besoldung hat gemeiniglich ein *Bassist*, oder *Tenorist*, so mit den Noten umbgehen können, neben seiner andern unterhaltung gehabt.

Accordier.

Monatliche . . . . . 12 fl. —
und für ein Jahrs Kleydt . . . . . 20 fl. —
Neu Jahrgeldt . . . . . 12 fl. —

Lauttenist.

Monatliche . . . . . 15 fl. —
Kleidergeldt . . . . . 16 fl. —
Neu Jahrgeldt . . . . . 15 fl. —

Die Jahre 1540—1576, auf welche sich die vorstehende Capellmeister-Instruction, wie amtlich bemerkt, zunächst bezieht, fallen in die Regierung der Kaiser Ferdinand I. (1521—64) und Maximilian II. (1564—76), denen Rudolf II. (1576—1612) folgte.

Den Capellmeisterstab führten zu jener Zeit die Niederländer Arnoldus de Prugkh — in den Acten des österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchivs auch als von Prunkh oder Brugg angeführt — von 152? bis 1545; Petrus Moessanus — verschiedentlich auch als Maessenus, Moesons, Manssenus, Masce-

nius Moderatus, Massenus bezeichnet — von 1546 bis 1562; sodann Johann Castiletti vom November 1563 bis November 1564; Jacob Vaet — oder »Vode« — vom 1. December 1564 bis zu seinem Tod am 8. Januar 1567 und endlich Philippus de Monte vom 1. Mai 1568 bis zu seinem am 4. Juli 1603 erfolgenden Ende.

Wechselnd wie die Zahl der Capellmitglieder war der Gehalt der Capellmeister; sodass dementsprechend auch der betreffende Posten in der Capellmeister-Ordnung unausgefüllt blieb. Im »Hofstatt Kaiser Ferdinand I. 152?« heisst es: »Capellmeister Arnoldt van Prugkh hat über essen und trinkhen, Alle Monath zu Solde zehen gulden.« Petrus Moessanus werden, laut dem Status von 1550, seine Dienste mit monatlich 20 fl. vergütet. 1554 ist sein bares Einkommen mit 40 fl., 1556—58 mit 30 fl. pro Monat verrechnet. Sein Nachfolger Johann Castiletti steht im Status von 155? bis 1564 mit 25 fl. monatlich verzeichnet. Philipp de Monte empfängt, den Acten von 1576 zufolge »30 fl. m[onatlich] und 3 Pferd.«

Als Vicecapellmeister wirkte unter letzterem von 1598 bis 1599 der bedeutende Komponist Jacobus Regnart, der der Capelle zuvor als Tenorist und weiter auch als Musiklehrer der »Capeln Singer Knaben« angehört und als solcher seit 1573 einen monatlichen Lohn von 15 fl. bezogen hatte. Erstmalig taucht sein Name im »Hofstat Max v. Böhmen 1560« als Tenorist mit 7 fl. Monatsgehalt auf. Orlando di Lasso empfahl ihn in einem Brief vom 13. Februar 1580[1] dem Kurfürst August von Sachsen, als er die Berufung zu dessen Capellmeister ablehnte, an seiner Statt mit den Worten: »Ich mag in der warheit sagen, das es ein treflich Kerlt ist, bescheiden und vernunftig. Es ist ein Niederlender, redet guth deutzsch, und kan auch andere sprachen. Und in Summa, es ist ein gutter Musicus, und zu einem solchen dienst sehr artig.« Doch verblieb Regnart bis zu seinem 1599 erfolgenden Tod in österreichischen Diensten.

Ganz ungenannt bleibt in den von d. Verf. emsig durchsuchten Acten des Wiener Staats- und des Reichsfinanz-Archivs wie in denen des Archivs des Ministeriums des Innern, Jacobus Gallus, der grosse Kontrapunktist, der am 18. Juli 1591 als Hofcapellmeister Kaiser Rudolf II. in Prag starb.[2] Keine Notiz deutet an dieser Stelle auf den Meister hin, dessen 300jähriger Todestag in diesem Monat wiederkehrt.

Leipzig. **M. Lipsius.**

[1] La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887.

[2] Auch Köchl »Die kaiserl. Hofmusikcapelle in Wien.« (Wien, Beck 1869) erwähnt Gallus mit keinem Wort.

Druckfehler.

S. 288, Zeile 9 und 292, Zeile 2 von unten: 453 statt 451.
S. 292, Anm. 1 Zeile 2: Vesonhinus statt Vconhinus.
S. 299, Zeile 2 von unten: untrew statt intrew.
S. 316, in dem Beispiel in Lautennotation z z statt $\overset{z}{*g}$ $*g$
S. 316, Zeile 17: $\overset{z}{g}$ statt z.
S. 333, Erstes System, Takt 3 im letzten Accord *fis* statt *f*.
S. 333, Zeile 1 von unten: S. 316. 317 statt S. 32. 33.
S. 336, Unterstes System, Takt 2, die letzten beiden Töne als zwei Achtel.

Nochmals Johann Valentin Meder.

Von

Johannes Bolte.

Durch die Freundlichkeit des Herrn Anton Buchholtz in Riga bin ich in den Stand gesetzt, nachträglich noch einige Nachrichten über Meders Lebensgang aus den von ihm durchforschten Acten des Rigaer Stadtarchivs mitzutheilen. Vor allem ist die Thatsache bemerkenswerth, daß Meder 1698 nicht zum ersten Male diese Stadt besuchte, sondern schon in den Jahren 1685 und 1686, also vor seiner Anstellung in Danzig, dort einen längeren Aufenthalt nahm. Ob er ein bestimmtes Amt bekleidete, bleibt zweifelhaft, trotzdem er in den Verhandlungen als Kapellmeister, einmal auch als Komponist, titulirt wird.

Meder hatte »die Passion *secundum Lucam* in eine neue Musik gebracht und selbige mit vielen geistlichen Liedern gezieret« und überreichte dies Werk dem Rathe mit der Bitte, es auf der Stadt Kosten drucken und während der bevorstehenden Passionszeit in der Kirche singen zu lassen. Der Rath beschloss am 25. Februar 1685, zunächst das Gutachten des Konsistoriums einzuholen[1]. Dies entschied sich auf die Anfrage des Bürgermeisters von Schultzen am 10. März 1685 dahin, »daß das Werk an und vor Ihm selbsten ohntadelhafft sein möchte und Ihm privatim beim Cantore probiren und, da er Er wolte, selbst drucken zu laßen frei und nachgegeben werden könte, daß man es aber in der Kirchen wolte singen laßen, wolten Sie nicht suadiren, sondern vielmehr bitten, daß es nicht geschehen möchte, angesehen diese itzige schon vor einige Jahre erst introducirett, itzo der Gemeine, die alle Ihr Büchelchen in der Handt und Kirchen hetten, so bekandt, daß Sie alles andächtig mit singen, und so balde diese gesungen werden würde, dürffte Sie nicht allein von der Andacht abkommen, sondern auch, da dieses mehr

[1] Rigaer Stadtarchiv, Publica 29, 307. Die Supplik Meders ist bisher noch nicht aufgefunden.

figuraliter als die itzige gesetzet und länger und weitläufftiger were, auch so balde Ihnen nicht bekandt werden würde, mit minderer Andacht in der Kirchen auffgehalten und andere gar weg zu bleiben veranlaßet werden dürfften«[1]. Diesen ablehnenden Bescheid beschloß der Rath am folgenden Tage dem Komponisten mitzutheilen und ihm wegen der Dedication 12 Rthlr. Alb. aus dem Stadtkasten reichen zu lassen[2]. Ein solches Verfahren kränkte begreiflicherweise unsern Meder tief; er begehrte, wie der Bürgermeister am 13. März berichtete[3], seine Komposition zurück, weil er sie nun auf seine eigenen Kosten drucken lassen wolle; auch seien ihm »die 12 Rthlr., so zur Discretion ihm zugelegt worden, viel zu geringe und seines Erachtens diese Arbeit ein 50 Rthlr. und höher zu schätzen«. Aus jenem Vorsatze wurde jedoch nichts; die Partitur blieb ungedruckt und fand sich später in seinem Nachlasse[4].

Im folgenden Jahre wirkte Meder als Sänger bei Kirchenaufführungen mit, wie ein Rathsprotokoll vom 12. Mai 1686 ergiebt[5]. Auf Antrag des Cantors Rade wurde, »weil kein Sänger itzo hie und die Music in der Kirchen nicht wohl bestellet war, auch Msr. Meder umbsonst nicht auffwarten wolte«, diesem dieselbe Gage bewilligt, welche 1685 der Lieutenant Armal von Danzig als Sänger »wegen Auffwartung auff dem Cohr« genossen hatte[6].

Aus den Jahren 1702 und 1703 ist zu dem früher Berichteten nachzutragen ein Streit mit dem neuen Cantor Joh. Georg Andreä. Dieser klagte am 18. Januar 1702 dem Rathe, daß Meder am Dreikönigstage die Orgel im Dome von einem Substituten habe spielen lassen, wobei »einige Fauten vorgegangen«, und verschaffte ihm dadurch einen dienstlichen Verweis[7]. Dafür setzte es Meder durch, daß der Cantor am 19. November d. J. Befehl erhielt, seine dem Rathe gewidmete Lob- und Danck-Music auf den Sieg bei Klissow am folgenden Tage aufzuführen[8]. Von der Chorleitung aber wußte Andreä seinen Nebenbuhler fernzuhalten; auch wenn bei feierlichen Leichenbegängnissen »auf zweien Chören musiciret« wurde und somit zwei Dirigenten nöthig waren, sollte Andreä den einen Chor und den andern der Schul-Collega Jahni dirigiren, wie bei dem Begräbniß des Majors Diedrichs am 9. Januar 1703 von neuem festgestellt wurde[9].

Von den hinterlassenen Kompositionen Meders hat sich leider

---

[1] Consistorialia 7, 54. [2] Publica 29, 322. [3] Publica 29, 344. [4] Oben S. 50, Nr. 34. [5] Publica 31, 201. [6] Publica 29, 268. [7] Cameralia 18, 29. [8] Publica 55, 354. Vgl. unten Nr. 4 des Verzeichnisses. [9] Cameralia 18 ohne Seitenzahl. Vergeblich berief sich Meder darauf, daß er schon beim Begräbniß des Obersten Albedyl den zweiten Chor geleitet habe.

in Riga keine Spur auffinden lassen, auch nicht unter den Musikalien der Petri- und Domkirche. Dagegen verdanke ich Herrn Anton Buchholtz noch das folgende Verzeichniß von gedruckten Texten zu seinen in Riga aufgeführten Kantaten:

1) Text-Worte So bey dem Von Ihro Königl. Majest. von Schweden Allergnädigst angeordneten Danckfest, In der St. Peters-Kirchen zu Riga musiciret werden sollen, Einfältigst entworffen und in eine vollständige Composition gebracht durch J. V. M. 2 Bl. 4° (Bibliothek der Rigaer Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde). Auf die Schlacht bei Narva am 20. Nov. 1700.

2) Joh. Val. Meder, Die lehrreiche Himmels-Lichter bey des Herrn Joh. Breveri Ober-Pastoris Begräbniss-Solennität. Riga 1701. 4° (Petersburg, Kaiserl. Bibliothek; vgl. *Catalogue de la section des Russica* 1873 1, 655).

3) Auff die erlangten Sieges-Palmen erfolgen die Lob- und Danck-Psalmen. Als nehmlich von . . . Herrn Carolo dem XII . . . . wegen der den 9. July dieses 1701. Jahrs jenseits der Düna bey Riga . . . erhaltenen Glorieusen Victorie, den 10. Septembr. jetztbesagten Jahres Ein solennes Danck-Fest . . . verordnet . . . an berührten Danck-Fest zu Riga folgendes in der Music präsentirt worden von J. V. Meder. Riga, gedr. bei G. M. Möller. fol. (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde).

4) Lob- und Danck-Music über die Von Ihro Königl. Maytt. Sein Aller Durchläuchtigsten Groß-Mächtigsten Monarchen, Carolo XII Der Schweden, Gothen und Wenden Könige &c: wider den Pollnischen König Den 9. Julii dieses 1702ten Jahrs bei Kliszow in Pohlen Erhaltene Glorieuse Victoria An dem Von Ihro Königl. Maytt. durch dero gesamte Reiche und Provincier den 20. Novembr. angestellten Solennen Danck-Feste Zu Bezeugung allerunterthänigsten Pflicht In eine besondere Composition gebracht Und Einem Hoch-Edlen und Hochweisen Raht Dieser weit berühmten Königl. See- und Handel-Stadt Riga Gehorsamst und Demütigst überreicht von Joh. Valentino Medero. Riga, Gedruckt in der Königl. Buchdruckerei, bei Wilckens Wittibe. 1 Bl. grossfol. (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde und Stadtbibliothek.)

5) Der Melpomene Klag-Lied Uber den in der blutigen Action auf Lutzoffs-Holm Bey Riga den 9. July 1701 . . . . erlittenen . . . Tod des . . . Hrn. Magnus Benedictus von Hellmerssen . . . vermittels eines beweglichen Trauer-Marches . . . vorgestellet von J. V. Meder . . . Riga, Wilcken (1703). $^1/_2$ Bogen 4°. (Rigaer Stadtbibliothek.)

6) $\frac{\alpha}{\omega}$ An dem, Dem Allmächtigen Großen Gott und Herrn der Heer-schaaren, Zu Lob und Ehren, Von dem Allerdurchläuchtigsten . . . Herrn Carolo XII . . . Wider den König von Pohlen bei Pultoowsk abermals Heldenmütig befochtenen Glorieusen Victorie Und Eroberung Derer beyden Haubt-Städte und Vestungen in Preußen nemblich Thoren und Elbing Den XII. Febr. Anno 1704 angesetzten Solennen Danck-Fest, Wolte Mit gegenwertigen einfeltigst selbst entworffenen und in die Music gesetzten Reim- und Text-worten Seine allerunterthänigste Pflicht mit beytragen, Und Einem Hoch-Edlen und Hochweisen Rath Dieser weitberümten Königl. See- und Handels-Stadt Riga, gehorsamst überreichen Joh: Valentin Meder. Riga, Gedruckt in der Königl. Buchdruckerei, bey Wilckens Wittibe. 1704. 2 Bl. fol. (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde und Stadtbibl.)

7) Neuer Lob- und Danck-Gesang, Und Davidscher Psalter-Klang, Bey dem von Ihro Königl. Majest. von Schweden Carolo XII. Unserm allergnädigsten Könige und Herrn, wegen Dero In beyden verwichenen Jahren, als nemlich 1704 und 1705. Durch Göttlichen Beystand glücklich vollfürten Heer- und Feld-Zügen,

Den 9. Martii dieses instehenden 1706ten Jahres angeordneten solennen Danck-Fest, Vermittelst einer Musicalischen Composition aus allerunterthänigster Pflicht mit angestimmet, Und Einem Hoch-Edlen und Hochweisen Raht dieser Treu-ergebensten Königl. See- und Handels-Stadt Riga gehorsamst und dienst-fertigst überreichet von Joh: Val: Meder. 2 Bl. 4°. (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde.)

8) Lob- und Danck-erklingende Harffe Auff des Von . . . Carolo XII . . . wegen des . . . friedens den 28. April Ao. 1707 angeordneten solenne Danck-fest, Uber die beyden in der Vor- und Nach-Mittags-Predigt zu erklähren bestimmte Texten, In gegenwärtigen Worten einfältigst entworffen, und in die Music gesetzt: So dann Einem Hoch-Edlen und Hochweisen Rath dieser Königl. See- und Handel-Stadt Riga aus gehorsamster Pflicht überreichet von Joh. Val. Meder. 2 Bl. 4° (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde.)

9) Musicalische Cantata, welche bey bevorstehender fröhlichen Feyer, Des andern Jubilaei Lutherano-Evangelici, Zur Ehre des Drey-Einigen GOttes, Von J. V. M. in die Music gesetzet, und In hiesiger Haupt-Kirchen aufführen wird J. H. Beuthner; Cant. & Direct. Music. Riga, bei Samuel Lorentz Frölich. 2 Bl. 4° (1717). (Rigaer Ges. f. Alterthumskunde.)

Von Meders Sohn Erhard Nicolaus erzählen die Rathsprotokolle unter dem 9. December 1710[1], wie er einundzwanzigjährig in die Ferne reisen wollte und beim Rathe darum anhielt, dass ihm zehn Thaler, die ihm der verstorbene Kirchenknecht Hundschläger am Dom vermacht, aus dessen Gelde, das während der Belagerung der Stadt im Keller des seligen Superintendenten Depkins vermauert worden war, verabfolgt werden möchten. Der Rath ließ, obwohl er seine Angabe nicht weiter beweisen konnte, die Mauer öffnen und ihm das Geld als Viaticum aushändigen. — Über den späteren Schwiegersohn des jüngeren Meder, den Pastor Gustav Bergmann, macht mir Herr Professor Dr. Leo Meyer in Dorpat die freundliche Mittheilung, dass er in Leipzig zusammen mit dem jungen Goethe studirte und ihn auf dem Fechtboden am Arme verwundete[2].

---

[1] Publica 67, 214.

[2] O. Jahn, Goethes Briefe an Leipziger Freunde 1867 S. 26 (nach Blum, Ein Bild aus den Ostseeprovinzen S. 29).

Heinrich Pipegrop (Baryphonus).

Von

Eduard Jacobs.

Im Jahrgange 1836 des Gemeinnützigen Wochenblatts für Halberstadt und Umgegend S. 102 bemerkt ein mit R. unterzeichneter Einsender von »Merkwürdigem von Quedlinburger Sängern« mit Bezug auf den gelehrten Musiker Henr. Baryphonus: »Wie dieser Mann zu dem sonderbaren Namen gekommen ist, ob er ihn von seinem Vater geerbt oder selbst erfunden hat, lässt sich wohl nicht mehr ausmitteln«. Die letztere Annahme mußte noch mehr begründet erscheinen, als sich später ergab, daß bereits der 22jährige Sänger sich mit seinem Gelehrtennamen in die Helmstädter Matrikel eintragen ließ[1]. In unserer Litteratur und insbesondere auch in den Werken von Forkel, Gerber, Fétis u. a. erscheint unser Landsmann daher auch nur mit seinem griechischen Namen, der hier, wie fast überall, und so auch von dem ebengenannten Mitarbeiter des Halberstädter Wochenblatts ungut und irrig mit »Grobstimm« wiedergegeben ist. Ein günstiger Umstand brachte uns nun aber bei eingehender Benutzung des Stadtarchivs zu Wernigerode ein eigenhändiges Schreiben unseres Tonkünstlers zu Händen, bei welchem er sich veranlaßt sah, seinen gelehrten Zopf abzulegen und sich mit seinem angestammten eigentlichen Namen zu nennen. Es ist eine Bittschrift, die er an den Bürgermeister seiner Vaterstadt richtet und bei welcher es nicht angemessen gewesen wäre, in dem fremden gelehrten Kleide zu erscheinen.

Der Brief, der sich in einem großen von uns nach der Zeitfolge geordneten Stoße von Prozess-, Nachlaß- und dergleichen Sachen III E. 45 des Stadt-Archivs befindet, giebt uns so merkwürdige Kunde über die Eltern des Künstlers, daß sich der Abdruck desselben ge-

---

[1] Vgl. über ihn Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VI. Jahrg. 1890. S. 111—122, das. S. 121.

wiß lohnt. Er lautet wie folgt: Ehrnvester, achtbarer vnd wollweiser großgunstiger Herr Burgermeister vnd Schwager; demselben kan ich hochdringender nott nicht bergen, wie das mein lieber vater vor diesem sein haus vnd hoeff einem manne aus dem Nöschenroda mit nahmen Heinrich Schöne vmb eine gewisse Summa geldes, doch mit dem *Reservat* vnd vorbehalt, das er so woll meine liebe Mutter Zeit ihres lebens ihre *habitation* vnd wohnung darin haben wolten, verkaufft, darauf den derselbige — aber ohn allen meinen vorbewust — das haus nicht allein bezogen, sondern auch sich alßbald unterstanden die Scheune abbezubrechen vnd aus deroselben alten holtze im haußе zu bawen, schlecht seines gefallens, als wen es sein eigenthumb were, da er doch nicht einen einigen heller zum GottesPfennig, will geschweigen der angabe vnd erster Termin des Kaufgeldes, gegeben vnd erleget. Wie er aber von meinem vater wegen volnziehung des Kaufbrieffes vnd erlegung der Kauf- vnd angelder erinnert worden, hatt er ihm den kauff aufgesaget, drei andere heuser, vnd darunter zwei mit dem blossen GottesPfennige, das dritte endlich auf der Steingruben mit 120 Gulden angabe gekaufft, vnd ihm nicht allein sein hauß dergestalt wüste gemachet, sondern auch darinnen allen Gottlosen frevell vnd mutwillen mit den seinen verübet mit ehrenrührigen schelt- vnd lesterworten, mit mördlichen wehren, dan auch mit knütteln vnd handanlegen, indem er dem alten eißgrawen Senioren, welches wol hoch zu erbarmen, mit einer barten zweimahl zu halse gelauffen, ihn bei dem bart erwischet, denselben außgerauffet vnd noch mit einem Prügel darzu abschlagen wollen. Will anderer frevelthaten mehr geliebter kurtze halben hie geschweigen. Weil mir aber solches hertz: vnd schmertzlich wehe thut vnd in die lenge zu leiden nicht gebüren will, als will ich ganz vnterdienstlich gebeten haben, der Herr Burgermeister, als mein großgunstiger Herr vnd beforderer, amptshalben gedachten Schönen auferlegen wolle, nicht allein das hauß alßbald zu reumen, sondern auch daßelbige in vörigen Stand wiederumb zu bringen, vnd den Schaden, so er in Verwüstung deßen verursachet, weil er noch zur Zeit mit bawen darinnen nicht befugt, zu ersetzen, dan auch den haußzinß vor die zeit, so er darinnen gewohnet, wie hoch derselbe von einem Ehrn. v. wollw. Rathe kan erkant werden, erlegen müsse, damit meine lieben Eltern nicht allein solches großen frevels möchten geübriget sein, sondern auch ihres zugefügten schadens sich zu erholen haben. Hierin wird sich der Herr Burgermeister, als ein besonder liebhaber der Justitien, befordersamb erzeigen vnd mein großgunstiger herr und beforderer bleiben. Solches bin ich mit allen müglichen diensten iederzeit zu verschulden erböttig, denselben Gött-

licher Allmacht zu langwieriger bestendiger gesundheit und glücklicher regierung getrewlich entpfelend.

Datum Quedelburgk, den 9. Julii 1622.

Des Hern Burgermeisters vnd Schwagers
ieder Zeit dienstgefliessener
Henricus Pypgrop der Junger,
Quedelburg. Schulen Cantor
vnd Musicus [1].

Das zum Verschluß aufgedrückte Siegel ist abgesprungen und nicht mehr vorhanden, doch kennen wir das Schildzeichen der Familie Pipegrop, welches in zwei ins Andreaskreuz gelegten mit den Zinken nach oben gekehrten Heugabeln besteht[2]. Dieses Sinnbild ist ganz bezeichnend für die echte Ackerbürger-, etliche Zeit vorher gewiß Bauernfamilie, als welche wir nun, nach Entschleierung des Namens, die Vorfahren und Freundschaft des gelehrten Sängers kennen lernen.

Die Pipegrop, welche in Wernigerode über ein Jahrhundert lebten, wohnten zuerst und zumeist in der noch lange halb ländlichen Neustadt. Erst seit etwa 1570 treffen wir sie auch in der Altstadt[3]. Im Jahre 1528 lernen wir einen Curt Pipgrup kennen[4]. Dreißig Jahre später wohnte Curt Pipgrob der Alte in der 25., Curt Pipgrob der Jüngere in der 30. neustädtischen Rotte[5]. Wohl der Sohn des letzteren ist Heinrich Pipgrop oder Pipgroppe in der Neustadt, der Vater unseres Tonkünstlers, der Martini 1569 Bürger wird. Daß er, obwohl schon länger in Wernigerode lebend, hier nicht als Bürgerssohn geboren war, müssen wir daraus schließen, daß er ein Bürgergeld zahlen mußte, wenn mans ihm auch, da er sich frühzeitig gemeldet, noch zu dem niedrigen alten Satze von vier Gulden ließ[6]. Der Name Heinrich P's wird dann öfters in den Akten genannt, so in den Schoßregistern zwischen 1574 und 1609, wo er

---

[1] presentirt den 12. Juli: von Hinricus pripgroben.

[2] Von den nicht seltenen Abdrücken dieses Siegels erwähnen wir den, mit welchem Curdt Pypgropp am 24. April 1589 ein Schreiben an den Grafen Wolf Ernst zu Stolb. verschlossen hat. Vgl. Justiz- und Parteisachen bei Gräfl. Hofkanzlei und Regier. zu Wern. Abth. C. des Fürstl. Archivs.

[3] Die Schoßregister nennen 1574 Curt Pipgroppen Witwe in der Altstadt. Das Kirchenbuch der Oberpfarrgemeinde erwähnt in dem Pestjahr 1598 nach einander das Ableben einer Magd von Piepgrope und Carsten Piepgrobs sowie zum 7. Febr. 1611 des lahmen Sohnes eines Bibgrob.

[4] Wern. Amtsrechn. Galli 1528/29 C. 1. Fürstl. Archiv.

[5] Stadtarchiv III, C. 22, 1.

[6] Ältestes Bürgerregister von 1563—1623 im Stadtarchiv.

mit 1 Gulden 11 bis 15 Gr. angesetzt ist[1]. Daß seine äußeren Umstände nicht die besten waren, ist daraus zu schließen, daß er mit dem Schoß mehrfach im Rückstande blieb. Im Jahre 1599 machte er seine Schuld richtig. Dann aber konnte er wieder längere Zeit seiner Bürgerpflicht nicht genügen, bis es im Jahre 1605 heißt: »heut dato freitag nach Martini 1605 hat Heinrich Pypgrope alle seine retardat schos, derer noch viel gewesen, alle richtig gemacht und zalt; es ist im auch damals das schos gedingt, das er ides jar liefert 24 gr. schos geben sol«[2]. Vielleicht half der damals in ein festes Amt eintretende Sohn seinen Eltern aus. Wie dieselben dann in der folgenden bösen Zeit zurückgingen und ihr Haus einem unzuverlässigen Menschen veräußern mußten, ersehen wir aus dem hier mitgetheilten Schreiben des Sohnes. Wenn dieser den Vater als alten eisgrauen Mann bezeichnet, so mußte er ja auch wegen der bereits im November 1569 erfolgten Aufnahme als Bürger etwa 77—80 Jahre alt sein. Wenn nun nach dem ältesten Kirchenbuch der Oberpfarrgemeinde am 9. August 1631 »Piprobpen von S. Georgii Hofe« verstirbt, so muß derselbe ein Alter von 86—89 Jahren erreicht haben.

Was nun die Bedeutung des Geburts- und die Erklärung des griechischen Gelehrtennamens betrifft, so scheint hinsichtlich des ersteren Schiller-Lübbens Mnd. Wörterbuch III, 330 einen sicheren Fingerzeig zu bieten, indem es pipegrove als = Pfeifengrube, Abzugsröhre, Wasserleitung kennen lehrt. Es sind jedoch die Formen pipegrope, pipegroppe, -grob.-grop so durchaus vorherrschend, daß darnach die Zusammensetzung mit grope = Topf, Kessel näher zu liegen scheint. Da nun aber wohl Pfeifenkasten, nicht aber Pfeifentopf oder Pfeiffenkessel ein bekannter Begriff ist, so erschwert dies eine solche sprachlich nahe liegende Deutung. Hierzu kommt, daß neben Pipegrop und den ähnlichen Formen der Name Priperot in Wernigerode hergeht, so 1523 (Wachtregister) Hans Priperot[3]. Derselbe erscheint unter den Brandbeschädigten des Jahres 1528 als Hans Priperot alias Kock[4]. Dagegen 1595 (Bürgerbuch) Pipgrob und 1604 im Schoßregister 1604/4 VI, D. 8 Hans Prypgrope oder Hans Bon. Aber auch Kurt und Heinrich Pipegrop der Ältere und der Jüngere erscheinen in den Quellen zuweilen als (Curt) Piproper 1557. Rathshandelsbuch 1553 (63 III, E. 33) Prippegrop (Heinr. 1579 Schoßreg.) und Pripgrob (vgl. das präsent. des hier mitgetheilten

[1] Schoßregister VI D, 8 im Stadtarchiv.
[2] Ebendaselbst.
[3] St.-Arch. V, C. 2, 1546 Priprott III, E. 33.
[4] St.-Arch. III, F. 3, 18.

Schreibens). Priperot, Priprott würden wie Klaproth, Silkrott auf einen mit -rot, -rode endigenden Ortsnamen deuten, obwohl wir auch an einen wendischen z. B. in Mecklenburg vertretenen Ortsnamen Preberede erinnert werden.

Die Erklärung des Gelehrtennamens Baryphonus, der einfach den Bassisten bedeutet, kann bei dem Tonkünstler und Sänger auch ohne Heranziehung des Herkunftsnamens von seiner Stimme hergeleitet werden. Da aber doch eine Anlehnung an letzteren beliebt und üblich war, so scheint diese doch noch leichter gefunden werden zu können, als die von uns früher vermuthete Benutzung des wernigerödischen Familiennamens Barde oder Bare. Pipegrope, Pipegrob lässt sich als aus pipe und grob, grof oder grobe zusammengesetzt also als = Pfeife, grobe oder umgedreht grobe Pfeife = Basspfeife verstehen oder vielmehr missverstehen und deuteln, eine Weise, die man der Gelahrtheit jener Zeit wohl zutrauen darf. Die grobe Stimme oder Pfeife ist nämlich die tiefe oder Bass-Stimme beziehungsweise Pfeife. — Herr Musikdirektor Stöbe in Halberstadt erinnert uns an »grob gedackt« bei einem Orgelwerk.

Johann Andreas Herbst.

Neue Biographische Beiträge.

Von

Benedikt Widmann.

Im Anschluß an die Mittheilungen Robert Eitners in der »Allgem. deutschen Biogr.« (12. Bd. 1880, S. 50) beabsichtige ich, mit nachstehenden Auszügen aus den »Schulakten des Frankfurter Archivs« *Tom. I, de anno* 1518—1626 und *Tom. II. de anno* 1626—1677, die Biographie Herbsts zu vervollständigen. Eine Nachforschung in Nürnberg, der Geburtsstadt Herbsts, zur Feststellung seines Geburtstages hatte keinen Erfolg, und so müssen wir uns mit der bloßen Jahreszahl begnügen, welche auf einem gestochenen Bilde in einem seiner Werke, nämlich der »*Musica Poëtica*« verzeichnet ist. Eine Umschrift um dasselbe heißt nämlich: »*Johannes Andreas Herbst, Norimberg. Musicus Poëticus. Pro tempore Francofurti Musices Director*, 1635. *Natus A°* **1588**«. Unter dem Bildniß steht die Bemerkung: »*Praeclari Autumni facies hic Musici in aere | Stat, dona ingenij cantica scripta probant.* (Hier. Ammon.)«

Daß Herbst schon frühzeitig sich der Tonkunst gewidmet haben muß, geht aus seiner im Jahre 1613 in Nürnberg herausgegebenen Sammlung deutscher Lieder zu 5 Stimmen hervor. Im Jahr 1619 bezeichnet er sich auf dem Titel eines Hochzeitgesanges (Königl. Bibliothek zu Berlin) als einen Musiker in Nürnberg und auf einem den Bürgermeistern in Frankfurt a. M. zum neuen Jahre 1621 gewidmeten Gesange als Kapellmeister beim Landgrafen zu Darmstadt[1]. Sein Augenmerk muß von da an stets auf Frankfurt a. M. gerichtet gewesen sein; denn ein Dankschreiben an den Bürgermeister und

[1] Siehe R. Eitner a. a. O.

Rath der Stadt vom 1. Sept. 1623 bestätigt dessen Anstellung zum »*praefecto Musices*« daselbst, worin er sich verpflichtet, »vff alle Sonn- vnd Festtäge bey der Music in der Barfüsser Kirche (dem ehemaligen Kloster der Barfüßer, jetzigen Paulskirche) nit allein Persönlich erscheinen, dieselbe nach seinem Besten Verstand moderiren, bestellen vnd anrichten, alle darbei Befundene mängel abschaffen, vnd hergegen, so viel ihm müglich verbessern, sondern auch ettwa 7 bis 8 Knaben in der Lateinischen Schul, welche er darzur qualifizirt vnd tüchtig befinden werde, gutwillig vnd ohne einige Acompens in der Musica getreulich vnd mit allem Fleiß underrichten, sich auch der verordneten Herrn Scholarchen befehl vnd Verordnungen vnderwerffen, vnd vff dieselbe in Zeit wehrendes seines Dienstes sein aufsehens haben«. Seine Besoldung bestand in 120 Reichsthalern, 7 Ellen Tuch und 12 Achtel Korn. Daraus geht zugleich hervor, daß Herbst auch als Musiklehrer thätig war.

Nachdem durch das Ableben Matthias Nicolai in Nürnberg die Kapellmeisterstelle daselbst erledigt worden war, erhielt Herbst vom Burgermeister und Rath seiner Vaterstadt folgende Aufforderung: »Vnser Förderung zuvor Lieber Herbst, Du weist Dich zu entsinnen, daß Du bishero Deiner bey vns anererbten Burgerrechten Dich nicht ledig gemacht, sondern vns bis dato mit Burgerlichen Pflichten verhafftet bist. Wann Wir dann Deiner Person vnd Dienst vm dieser Zeit selbsten zugebrauchen haben möchten, als befehlen Wir dir hirmit, Du wöllest Dich nach Empfahung dieses vnsern schreibens mit dem Allerforderlichsten anhero erheben, Bey vnserm Jüngern Burgermeister gebührlich anmelden, vnd darauff ferner bescheidt erwarten.

Hieran thustu was deine Burgerlichen Pflichten erfordern, vnd wir verbleiben Dir vff solchen fall mit gunsten wol gewogen. Datum. Vnter Vnserm Eltern Burgermeister des Edlen Ehrenvesten Georg Paul Nützel Petschier verschlossen den 13. Augusti 1636«.

In einer »Supplication vom 25. August 1636« bittet sodann H., welcher nun 13 Jahre lang in Frankfurt als Kapellmeister gewirkt, um seine Entlassung mit den Worten: »Wenn mir dann in solcher vngezweiffelt von Gott zugeschriebener Vocation zu folgen in vnderthenigkeit obliegen vnd gebüren will, So habe derowegen im Namen Gottes meinen Dienst allhier in *optima forma* hirmit zu resigniren Ich nicht vmbgehen können. . . .«

Seine Bitte fand nicht sogleich Gehör; denn am 13. September 1636 bittet er wiederholt »umb großgünstige Dimission« und empfiehlt zugleich zu seinem Nachfolger Joannem Jeepium »einen vortrefflichen Musicum, welcher in die 23 Jar bey dem Hochwolgeborenen pp Graven

zu Hohenlohe . . . für einen Kapellmeister sich gebrauchen lassen.« — Endlich am 26. September genehmigte der Rath der Stadt Frankfurt die Bitte Herbsts »Alldieweil er als ein noch verpflichteter Burger der Stadt Nürnberg laut dem vorgelegten schreiben daselbsthin vocirt worden«.

Herbst scheint sich in der neuen Stellung in seiner Vaterstadt nicht sonderlich behagt, wohl aber der Stadt Frankfurt eine besonders treue Anhänglichkeit bewahrt zu haben; denn unter dem »Datum Nürnberg, *Dominica Palmarum. Anno* 1642« widmet er den »Herren Schultheisen, Burgermeister, Schopffen vnd Rath deß H. Röm. Reichs Stadt Frankfurt am Main etc. aus schuldig-gebührender Danckbarkeit« die *Musica Practica*, und unter dem »Datum Nürnberg, *Dominica Laetare, Anno* 1643« die *Musica Poëtica*.

Als sodann die Kapellmeisterstelle zu den Barfüßern in Frankfurt durch den Tod Christian Völckels frei geworden war, bewarb sich Herbst am 15. März 1644 zum zweiten Male um diesen Dienst, indem er einleitend auf jenes Werkchen verweist, »das er der lieben heranwachsenden Jugend zum besten, in offnen Druck außgehen lassen . . .« Schon am 22. März d. J. wurde er vom Bürgermeister und Rath aufgefordert, »den anbetrauten Dienst anzutreten;« und am 26. März erwiedert Herbst: »Also werde Ich mir in solchem meinem anvertrauten Dienst, gewißlich alles getreuen Vleißes, eiffrig angelegen sein lassen, damit durch die edle Music, vor allem Gott im Himmel geehrt, die Andacht derer im Haußе deß Herren versambleten christlichen Gemein vermehret, auch die liebe heranwachsende, darzu lusthabende Jugend, in derselben gelehrt vnd vnterrichtet werde . . .«

Mit Glücksgütern war Herbst nicht gesegnet; im Gegentheil hatte er mit des Lebens Noth sehr zu kämpfen; und die Schrecken und Leiden des 30jährigen Krieges gingen auch an ihm nicht spurlos vorüber. Dies beweist sein »vntertheniges Nothdringliches Bitten vnd ersuchen vmb Gnedige Hülffreichende handbietung, mit eines viertel Jars, sonst gebräuchlichen Auffzugs Honorario«, datirt vom 15. August 1644. Es heißt unter anderem darin: »Wie ich mich nun darauff« (nämlich nach dem erhaltenen Vocations-Schreiben) »mit meinen angehörigen den 9. May im Namen Gottes vff den Weg begeben, alß sind wir, Gott sey lob vnd Danck gesagt, den 15. dito glücklich anhero kommen. Wenn ich aber zu Nürnberg in meinem Patria, die verflossene achthalb Jahre vber, wegen der schweren kriegszeiten, in nichts prosperiren können, ia noch daß jenige, waß ich andern ortten, von diesen zu einem Zehrpfennig, meiner vnd der meinigen im Alter erworben, schmerzlich einbußen,

zusetzen, vnd mit schaden verkauffen, auch zu meiner bevorstehenden Reiß, fünfzig Gulden nothdringlichem entlehnen vnd vffwenden müssen . . .«

Weitere Nachrichten über Herbst finden sich in den Acten des Frankfurter Archivs nicht vor; aber in den sogenannten Beerdigungslisten des Standesamts der Stadt steht verzeichnet: »Johann Andreas Herbst, Freitag den 26. Januar 1666«. Derselbe ist also am 24. Januar des genannten Jahres gestorben und hat ein Alter von 78 Jahren erreicht. Seine Asche ruht auf dem ehemaligen, jetzt in einen Park mit Spaziergängen verwandelten Peterskirchhof.

Johann Gottfried Walther als Theoretiker.

Von

Hermann Gehrmann.

Die Geschichte der musikalischen Theorie zeigt, daß auf Grund des Studiums vorhandener Kunstwerke einer Periode Gesetze aus denselben abstrahirt werden; hieraus entwickelt sich eine Lehrmethode, mit deren Hülfe der Schüler auf die Bahn des eigenen Kunstschaffens geleitet wird. Die Theorie folgt der praktischen Kunstthätigkeit nach und spiegelt die Wandlungen und Umformungen wieder, welche jene durchläuft, indem entsprechende Veränderungen auch in der Kompositionslehre erscheinen.

Eine Zeit großer Wandlungen in der Musikgeschichte beginnt um das Jahr 1600 und endigt erst im Anfange des 18. Jahrhunderts. Auch in der Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts gehen demgemäß bedeutende Veränderungen vor sich. Die bis dahin gültige Alleinherrschaft des Kontrapunkts wird erschüttert, die Lehre vom Kontrapunkt muß bald mit der Harmonielehre einen Vergleich schließen, durch welchen diese fast zur Alleinherrschaft gelangt.

In diesen großen theoretischen Entwicklungsprozeß gewährt die handschriftliche Kompositionslehre Joh. Gottfr. Walthers einen befriedigenden Einblick. Hier wurde die gesamte musiktheoretische Litteratur des 17. Jahrhunderts, soweit sie für einen strengen Kompositionsunterricht in Frage kam, in wissenschaftlich gründlicher, philologisch-kritischer Weise verarbeitet, wie es in keinem andern Werke jener Epoche geschehen ist. An wissenschaftlicher Genauigkeit überragt das Walther'sche Werk bei weitem die Kompositionslehren eines Printz, Werckmeister, Heinichen und Mattheson und nimmt überhaupt den hervorragendsten Platz unter den Lehrbüchern der Zeit ein.

Da diese handschriftliche Lehre, abgesehen von dem kurzen Kapitelverzeichniß in den Monatsheften für Musikgeschichte von R. Eitner,

Jahrgang 1872, Nr. 8, ziemlich unbekannt geblieben ist, so hat eine Beschreibung und historische Würdigung derselben um so mehr Berechtigung, als damit zugleich die ihr beigelegte große Bedeutung, einen Einblick in die historische Entwicklung der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts zu geben, näher begründet werden soll.

I.

Die Litteratur Walthers.

Die nachstehend näher beschriebenen Werke, auf welche die Lehre Walthers gestützt ist, sind mit Ausnahme von Zarlinos Institutionen und Reinckens handschriftlicher Lehre ausschließlich Werke, die Walther selbst benutzt hat.

1.

Wandlung in der äußeren Anordnung des musikalischen Lehrstoffs im 17. Jahrhundert.

Die Veränderungen, durch welche der Übergang von einer auf kontrapunktischem Prinzip beruhenden Lehre zu einer auf harmonischer Unterlage basirenden Methode gekennzeichnet wird, zeigen sich am deutlichsten in der *Melopoïa* des Calvisius, der *Synopsis* des Lippius, den *Plejaden* des Baryphonus und der *Synopsis* Crügers.

Diese Werke gehören einer Epoche an, welche mit dem Erscheinen der *Istitutioni Harmoniche* des Zarlino im Jahre 1558 begonnen hatte.

In diesem großartigen Werke wurde das ganze musikalische Lehrgebäude, wie es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts aufgebaut war, nicht nur umfassend in streng wissenschaftlicher Methode dargestellt, sondern besonders in Bezug auf die Kompositionslehre zum Theil neugestaltet. Das bisherige diaton-diatonische Tonsystem verwirft Zarlino und setzt an seine Stelle das diaton-syntonische, welches unserer modernen Musik zu Grunde liegt. In diesem Werke werden auch die Vorboten einer harmonischen Anschauung entsandt. Denn zum ersten Male wird ein Unterschied gemacht zwischen Modi, in denen die große Terz unter der kleinen liegt, und solchen Modi, wo die kleine Terz unter der großen liegt; die ersteren Modi seien frischer, lebhafter, die letzteren betrübter. Es ist dies derselbe Unterschied, den wir heute zwischen einer Dur- und Mollskala wahrnehmen, und der, wie Zarlino ebenfalls berichtet, in der harmonischen oder arithmetischen Theilung der Quinte beruht.

Ferner erfahren wir zum ersten Male das Verbot verdeckter Quinten- und Oktavparallelen; zum ersten Male wird gründlich der doppelte Kontrapunkt gelehrt, zum ersten Male wird auch von *accordi* gesprochen und in einer Tafel alle möglichen Arten von Lagenwechsel gezeigt, neben dem Dreiklang tritt der Sext- und Quartsextakkord auf.

Wegen all dieser Neuerungen kann Zarlino mit Recht der Vater der modernen Musiktheorie genannt werden. Daß bis auf unsere Zeit sein Einfluß reicht, beweisen die Lehrbücher eines Fux und Bellermann, die in der Hauptsache auf ihm fußen. Je weiter wir aber in die frühere Zeit zu Zarlino zurückgehen, desto breiteren Raum sehen wir seine Anschauungen in der Musiktheorie einnehmen. Wir werden später wahrnehmen, wie nicht nur die bereits genannten Männer, sondern sämtliche hervorragende Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts im Wesentlichen der Lehre des Zarlino folgen.

Es würde zu weit führen, auf den ganzen Inhalt der Institutionen einzugehen. Jedoch wollen wir eins seiner Hauptverdienste, die Begründung des neuen Tonsystems, wegen seiner Bedeutung für die gesamte moderne Musik näher beleuchten. Da jene vier Theoretiker, denen dieser Abschnitt gewidmet ist, bereits dieses neue System ihren Betrachtungen zu Grunde legen, so werden wir vorher, ehe wir zu jenen übergehen, im Anschluß an *Ist. II* zeigen, wie Zarlino die neue diatonische Skala fand.

Bei den Alten gab es drei Geschlechter der Melodie, das diatonische, chromatische und enharmonische (*Ist. II cap. 9*). Diese waren durch die verschiedene Theilung eines Tetrachords bestimmt (*Ist. II cap. 16*). Jede der drei Arten wurde von den einzelnen Theoretikern durch subtilere Theilungen des Tetrachords in mehrere Species getheilt. Zarlino zählt in *Ist. II cap. 16* die Ptolemäischen Arten des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts auf. Dem bisherigen Tonsystem lag das *Genere diatonico-diatono* zu Grunde, dessen Tetrachord nach *Ptolemaeus Harmonica l. I cap. 12* folgende Verhältnisse zeigt:

6144	*Hypate meson*	(*e*)
	Tuono	
6912	*Lichanos hypaton*	(*d*)
	Tuono	
7776	*Parhypate hypaton*	(*c*)
	Semituono minore	
8192	*Hypate hypaton*	(*H*)

Mit Zugrundelegung dieses Tetrachords ordnet Zarlino (*Ist. II cap. 28*) den aus 16 *claves* bestehenden Tonumfang der Alten auf dem

Monochord an. Die Anordnung erweist sich aber als unvollkommen (*Ist. II cap. 31*). Denn die hier auftretenden Intervalle der Terzen, sowie ihrer Zusammensetzungen (Sexten) wurden von den Alten nicht als Konsonanzen betrachtet.[1]

Die große Terz besteht hier aus der Addition zweier gleichen Ganztöne $\left(\frac{9}{8} + \frac{9}{8} = \frac{81}{64}\right)$; die kleine Terz aus der Addition eines Ganz- und Halbtons $\left(\frac{9}{8} + \frac{256}{243} = \frac{2304}{1944} = \frac{288}{243} = \frac{96}{81}\right)$. Ihre Proportionen liegen nicht im *Genere moltiplice* oder *superparticolare*, sondern im *Genere superpartiente*, sie überschreiten die Sechszahl, und die große Terz ist aus zwei Intervallen gleicher Proportion zusammengesetzt. Ebenso wie die Terzen sind auch die Sexten (Quarte + Terz) nach der Theorie der Alten als Dissonanzen zu betrachten. Daher verwirft Zarlino das *Genere diatonico-diatono*.

Auch die Eintheilung der Töne im *Genere diatonico-molle*, *diat.-toniaco*, *diat.-equale*, *chromatico*, *enharmonico* und *diaton.-diatono inspessato dalle chorde Chromatiche e dalle Enharmoniche* widerspricht dem Verstande und der Berechnung. Nur das *Genere diatonico-sintono* giebt brauchbare Verhältnisse, da dieses Tetrachord nach der Natur der harmonischen Zahlen getheilt ist:

36 *Hypate meson*
Sesquinona
40 *Lichanos hypaton*
Sesquiottava
45 *Parhypate hypaton*
Sesquiquintadecima
48 *Hypate hypaton.*

Um dies zu beweisen, theilt Zarlino die Intervalle innerhalb einer Oktave harmonisch (*Ist. II cap. 39*).[2] Durch Theilung von $\frac{2}{1}$ (Oktave) erhält er an unterer Stelle $\frac{3}{2}$ Quinte und an oberer

[1] Bei den Alten mußten die Konsonanzen drei Bedingungen genügen: 1) Ihre Proportionen müssen im *Genere moltiplice* oder *superparticolare* liegen; 2) sie dürfen den *Senarius* nicht überschreiten, und 3) darf eine Konsonanz nicht aus 2 einfachen Intervallen von gleicher Proportion zusamengesetzt sein (*Ist. II cap. 31*).

[2] Um die Oktave harmonisch zu theilen, sucht man erst ihre arithmetische Proportionalität (*Ist. I cap. 36* u. *39*). Man verdoppelt zunächst die Begriffe ihrer Proportion 2 und 1 = 4 und 2, man addirt beide = 6. Diese Zahl zerlegt man in 2 gleiche Theile und findet so 3. Man hat nun 4, 3 und 2, in welchen Zahlen die arithmetische Proportionalität enthalten ist, $\frac{4}{3}$ und $\frac{3}{2}$. Um nun eine harmo-

Stelle $\frac{4}{3}$ (Quarte). Durch dasselbe Verfahren gewinnt er aus $\frac{3}{2}$ die $\frac{5}{4}$ (gr. Terz) und $\frac{6}{5}$ (kl. Terz), aus $\frac{5}{4}$ den $\frac{9}{8}$ (gr. Ganzton) und $\frac{10}{9}$ (kl. Ganzton). Die Differenz zwischen $\frac{4}{3}$ und $\frac{5}{4}$ ist $\frac{16}{15}$ (gr. Halbton), und subtrahirt man $\frac{6}{5}$ von $\frac{5}{4}$, so erhält man den kleinen Halbton $\frac{25}{24}$. Die harmonisch getheilte Oktave weist demnach folgende Verhältnisse auf: $c_{\frac{9}{8}}\ d_{\frac{10}{9}}\ e_{\frac{16}{15}}\ f_{\frac{9}{8}}\ g_{\frac{10}{9}}\ a_{\frac{9}{8}}\ h_{\frac{16}{15}}\ \bar{c}$.

Diese Rationen stimmen genau mit jenen des *Tetrachordo diatonico-sintono* überein. Die Terzverhältnisse liegen nicht mehr im *Genere superpartiente*, sondern *superparticolare*, sie überschreiten nicht den *Senarius* und werden nicht von zwei gleichen Proportionen gebildet. Diese Terzen, wie auch ihre Zusammensetzungen (die Sexten) sind nun wirklich als Konsonanzen zu betrachten. Die Eintheilung der Töne in diesem Geschlecht geschieht folgendermaßen auf dem Monochord (*Ist. II cap. 40*, s. Tabelle S. 470):

Wir zerlegen zunächst die Saite AB in 9 gleiche Theile und finden so $\frac{AB}{CB} = \frac{9}{8}$ = gr. Ganzton; wir fügen diesem Ganzton das Tetrachord Hypaton zu, indem wir CB in 4 gleiche Theile zerlegen und so D finden $\frac{CB}{DB} = \frac{4}{3}$ = Tetrach. Hypaton. In diesem Tetrachord tragen wir den kleinen Ganzton in der Höhe ab. Wir zerlegen zu diesem Zwecke DB in 9 gleiche Theile und fügen einen dieser 9 Theile von Punkt D aus nach der Tiefe hinzu, wir finden E, EB beträgt 10 und DB 9 gleiche Theile: $\frac{EB}{DB} = \frac{10}{9}$ = kleiner Ganzton.

Es wird nun EB in 8 gleiche Theile zerlegt und über E in der Richtung nach C ein solches Achtel hinzugefügt, wir erhalten

---

nische Theilung zu erzielen, multiplizirt man von jenen 3 Zahlen 4 und 2 mit 3 und 4 mit 2 und erhält so:

12 8 6.

Man hat nun das Verhältniß der Quinte an unterer Stelle und das der Quarte an oberer, nämlich:

$$\frac{12}{8} \text{ und } \frac{8}{6} = \frac{3}{2} \text{ und } \frac{4}{3}.$$

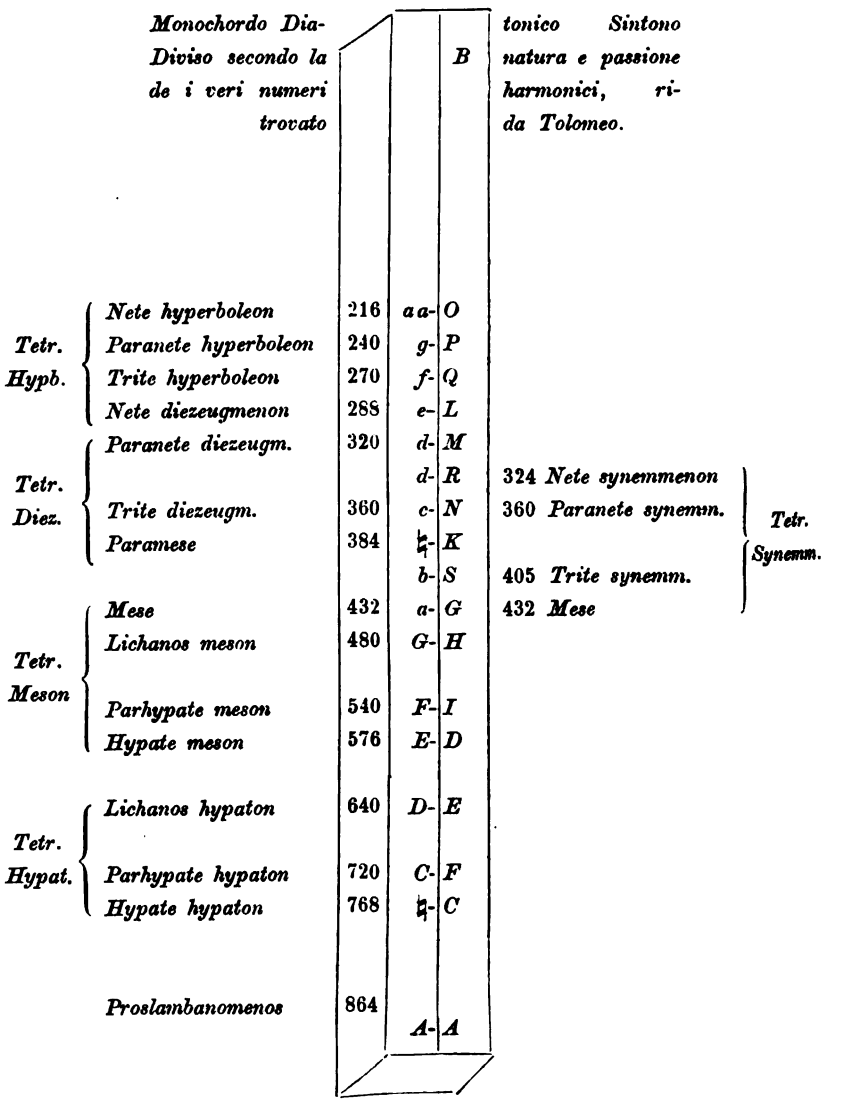
In derselben Weise werden auch die Verhältnisse der Terzen und Töne gefunden.

$F: \frac{FB}{EB} = \frac{9}{8}$ = gr. Ganzton. Zwischen CB und FB liegt der Halbton des Tetrachords, denn wenn wir zu einem Ditonus $\frac{5}{4}$ den großen Halbton $\frac{16}{15}$ hinzufügen, so erhalten wir $\frac{4}{3}$ das Verhältniß der Quarte, der beiden äußeren Töne des Tetrachords. Hiermit ist die Aufstellung des ersten Tetrachords beendigt; wir ordnen nun das Tetrachord Meson an, indem wir DB in 4 gleiche Theile zerlegen. $\frac{DB}{GB} = \frac{4}{3}$. Zwischen D und G liegt also das Tetrachord-Meson. In derselben Weise wie vorhin werden innerhalb dieses Tetrachords die einzelnen Töne abgetragen: zuerst der kl. Ganzton $= \frac{HB}{GB} = \frac{10}{9}$, dann der gr. Ganzton $\frac{JB}{HB} = \frac{9}{8}$ und der Halbton $\frac{DB}{JB} = \frac{16}{15}$.

Durch das gleiche Verfahren finden wir die Töne des Tetrachords Diezeugmenon in KB, NB, MB und LB; des Tetrach. Hyperbol. in LB, QB, PB und OB und des Tetr. Synemmenon in GB, SB, NB und RB.

In dieser Eintheilung sind aber nicht nur 16, sondern 17 Töne enthalten; nicht nur haben wir den kleinen Halbton zwischen SB und KB, sondern auch das Komma $\frac{81}{80}$. Dieses Intervall entsteht, wenn man in der Mese (a) das Tetr. Synemmenon mit dem Tetr. Meson zusammenfügt. Es zerlegt der höchste Ton (*Nete*) des Tetr. Synemm. das mittlere Intervall des Tetr. Diezeugm. in 2 Theile, nämlich in einen kleinen Ganzton $\frac{NB}{RB}$ und in ein Komma $\frac{RB}{MB}$. Oder mit anderen Worten: Die reine Oberquart der Mese a ist nicht die *Paranete diezeugmenon* ($\bar{d}$), sondern die um ein Komma tiefere *Nete synemmenon* ($\bar{d}$). Diese Differenz suchte Zarlino durch eine Temperatur auszugleichen, welche in der Vertheilung des Komma auf die 7 Töne der Oktave besteht. Das von Zarlino gefundene diaton-syntonische System, dem er noch chromatische und enharmonische Töne zumischte, verdrängte jenes bis dahin gebräuchliche diaton-diatonische System völlig und bewahrte die Herrschaft bis auf unsere Zeit.

Kehren wir nach diesem Exkurse zu unserer Aufgabe zurück, so wenden wir uns zunächst zu Calvisius. Seine *Melopoiia sive melodiae condendae ratio explicata a Setho Calvisio* erschien 1592 in Schulpforta und 1630 in zweiter von Grimm besorgter Auflage zusammen mit des


Monochordo Dia-
Diviso secondo la
de i veri numeri
trovato
tonico Sintono
natura e passione
harmonici, ri-
da Tolomeo.
B
Nete hyperboleon 216 aa- O
Tetr. Hypb.
Paranete hyperboleon 240 g- P
Trite hyperboleon 270 f- Q
Nete diezeugmenon 288 e- L
Paranete diezeugm. 320 d- M
Tetr. Diez.
d- R 324 Nete synemmenon
Trite diezeugm. 360 c- N 360 Paranete synemm.
Tetr. Synemm.
Paramese 384 ♭- K
b- S 405 Trite synemm.
Mese 432 a- G 432 Mese
Tetr. Meson
Lichanos meson 480 G- H
Parhypate meson 540 F- I
Hypate meson 576 E- D
Lichanos hypaton 640 D- E
Tetr. Hypat.
Parhypate hypaton 720 C- F
Hypate hypaton 768 ♭- C
Proslambanomenos 864 A- A

Baryphonus' Plejaden in Magdeburg. Das ganze Werk ist ohne neue Zuthaten aus Zarlino's Institutionen geschöpft. Während die gelehrte Einleitung, in welcher die neue syntonische Skala beschrieben wird, gleichsam als eine Zusammenfassung des zweiten Theils der Institutionen erscheint, wird die Melopöie selbst aus dem dritten und vierten Theile jenes Werks geschöpft.

Das aus 21 Kapiteln bestehende Werk zerfällt in einen zwar nicht ausdrücklich angegebenen, aber aus dem Inhalt sich ergebenden allgemeineren und spezielleren Theil. Das Hauptverdienst des Calvisius liegt nun darin, daß er die für Unterrichtszwecke unpraktische Weitläufigkeit von Zarlino's Kontrapunkt vereinfachte, und so gewissermaßen eine Schulausgabe der Zarlinoschen Lehre veranstaltete, wobei die spekulativen Auseinandersetzungen Zarlino's bis auf das kleinste Maß zurückgewichen sind, und alles sonstige, was für einen Anfänger nicht wichtig ist, wie z. B. der Trugschluß, das Komponieren über ein selbsterfundenes *Soggetto*, die subtilere Unterscheidung der Konsonanzen, wodurch bei den Modi die Verschiedenheit nach ihrem Dur- oder Mollcharakter angedeutet wird, sowie die Sonderung von Fuge und Imitation weggelassen ist.

In seiner Melopöie fasst Calvisius zunächst die Intervallfortschreitungen, welche Zarlino für jeden Satz und für jede Art des Kontrapunkts einzeln angiebt, so zusammen, daß er sie nur einmal und zwar für alle Fälle brauchbar lehrt. Daher fängt er, nachdem in *cap. 1* über das Wort *Melopoïa* gehandelt wurde, seine eigentliche Lehre in *cap. 2* sogleich mit der Beschreibung der vier Stimmen Tenor, Sopran, Baß und Alt an. Ebenso wie bei Zarlino ist nicht der Baß die wichtigste Stimme, sondern der Tenor, welcher »*observantissimus modi est eumque in certis clausulis et in loco proprio ostendit.*«

In den folgenden Kapiteln stellt er wie Zarlino die Kon- und Dissonanzen mit ihren Proportionen und der Anzahl ihrer Arten dar. Aber hierbei ist eben neu, daß er zugleich mit den einfachen auch die zusammengesetzten Intervalle darstellt. Nach einem allgemeinen Kapitel über Gesangsstücke und Tempus lehrt er von *cap. IX* an die Fortschreitungen der Intervalle. In klarer übersichtlicher Weise ordnet er sie unter gemeinsame Gesichtspunkte; kurze präcise Regeln giebt er, wodurch es dem Schüler leicht wird zu wissen, welche Fortschreitungen erlaubt, welche verboten sind. Die Kapitel, welche die Fortschreitungen der Dissonanzen behandeln, tragen als Überschrift die beiden Hauptfiguren, in welchen die Dissonanzen angewendet werden, nämlich: *De Celeritate* und *De Syncope*. Im nächsten Kapitel zählt Calvisius die Schlüsse für den zwei- bis vierstimmigen Satz auf.

Bei der Anordnung der Modi folgt er der schon von Zarlino gegebenen Reihenfolge von Jonisch-Äolisch. Interessant ist es, wenn Calvisius diese Eintheilung damit unter anderem rechtfertigt, daß die Orgeln und Clavichorde von »*C in gravibus*« anfangen. In einem allgemeinen Kapitel über die Fugen verwirft er, wie schon angedeutet, ebenfalls Zarlino's Unterscheidung zwischen Fuge und Imitation, »*cum haec distinctio subtilis videatur et studia incipientium impedire possit*« und will beides Fugen genannt wissen. Mit *cap. 17* beginnt ein speciellerer Theil. Es wird gezeigt, wie ein Anfänger überhaupt beim Komponieren zu Werke gehen soll. Strenger als Zarlino hält Calvisius darauf, daß der Schüler nicht einen selbsterfundenen Tenor, sondern einen bereits vorhandenen als Subjektum nimmt. Die Ausführungen über den Text, sowie die besondere Abhandlung über die *Fuga ligata* bieten Zarlino gegenüber nichts Neues; namentlich das Kapitel über *Harmonia gemina sive tergemina* (doppelter oder dreifacher Kontrapunkt) darf als eine dem Sinne nach genaue Übersetzung aus Zarlino's Institutionen gelten, woher auch die meisten Beispiele stammen. Ebenso, wie Zarlino's eigentliche Kompositionslehre hört sein Buch mit der *Harmonia illa extemporanea, quam αὐτοσχεδιαστικήν dicere possumus* auf, wo über oder unter einem Soggetto eine zweistimmige Fuge, unter Umständen *ex tempore*, gesungen wird. Hierzu giebt er 21 verschiedene nicht aus den Institutionen genommene Beispiele und schließt damit sein Werk ab.

Steht Calvisius noch ganz auf dem Standpunkt des Zarlino, und liegt seiner Lehre noch der Kontrapunkt zu Grunde, so finden wir bei Lippius, dem nächsten hier zu besprechenden Theoretiker, bereits eine Änderung dieser Auffassung. Diese Wandlung hängt mit jener zusammen, welche die musikalische Kunstthätigkeit genommen hatte.

In Zarlino's Institutionen war die Lehre von der Mensuralmusik, wie sie sich bis in das 16. Jahrh. hinein entwickelt hatte, in umfassendster Weise abgeschlossen. Seine Lehre vom Kontrapunkt ist neben manchem Neuen schließlich doch nur der prägnante Ausdruck einer Lehre von der figurirten kirchlichen Chormusik. In dieser kam die Gesamtempfindung einer Volksmenge zum Ausdruck, die einzelne Person tritt hier ganz zurück. Als aber durch die Reformation die Individualität höhere Rechte zu gewinnen begann, genügte die bisherige Mensuralmusik nicht mehr; das Streben nach individuellerem Ausdruck im Gesange zeitigt die Monodie, oder den Einzelgesang mit harmonischer Begleitung. An die Namen eines Viadana, der diese Art zuerst in der Kirche pflegte, sowie eines Vincenzo Galilei, Caccini, Emilio del Cavaliere und Peri knüpfen sich die ersten Anfänge der Monodie, welche besonders auch in der weltlichen

Musik eine kunstmäßige Behandlung erfuhr. Mit der Ausbildung des Sologesanges aber wandte man auch an die Begleitung allmählich eine größere Sorgfalt. Man begann daher die Regeln der Begleitung aufzuschreiben und ihnen ein eigenes Studium zu widmen, wodurch die Kenntniß der Harmonie an sich erweitert wurde. Dieses führte zu der Lehre vom Generalbaß.

Zu gleicher Zeit aber machte die Verbesserung der Tasteninstrumente, Orgel und Clavichord, große Fortschritte, und das Solospiel auf denselben wurde bald eifrig geübt. Diese Erscheinungen blieben nicht ohne Einfluß auf die Musiktheorie. Besonders die große Beliebtheit der Tasteninstrumente mochte die Ursache werden, daß man insofern den Kompositionsunterricht vom Clavichord aus begann, als man zuerst den Schüler Generalbaßübungen machen ließ. Bei Joh. Lippius tritt zum ersten Male diese neuere harmonische Auffassung uns entgegen. Seine *Synopsis musica* erschien zuerst im Jahre 1612 zu Straßburg, die 2. Auflage, welche auch Walther benutzte, kam 1614 zu Erfurt heraus, und zwar als 1. Theil einer *Philosophia synoptica.*

Lippius analysirte zum ersten Male, wie er in seiner biographischen Einleitung erzählt, harmonisch die mehrstimmigen Stücke eines Luca Marenzio, Walliser und Anderer. Dadurch kam er zu neuen Gesichtspunkten, denen zufolge er in seiner Musiklehre das Hauptgewicht auf den harmonischen Zusammenklang der Töne legt, nicht auf die melodische Führung der Stimmen gegen einander. Nach ihm behandelt die Musik einerseits die *principia cantilenae harmoniae*, andererseits die *species* jener *cantilena.* Die Principien, durch welche ein Gesang erkannt wird, findet man in der Metaphysik, Physik, Geometrie und Arithmetik. Besonders genau beschreibt er hierbei die Zahlenverhältnisse.

Die Principien aber, wodurch eine Kantilene entsteht, sind 1 *externa*, nämlich *Finis* (Streben des Mikrokosmos nach Tugend), *Efficiens* (Gott, die Natur und die Kunst des musikalischen Menschen), 2) *interna*, und zwar *Materia* (die Theile, aus welchen ein Gesang gebildet wird) und *Forma* (welche in der kunstreichen, dem Text entsprechenden Disposition der Theile der Materie besteht). Auf Materie und Form läßt sich Lippius im weiteren Verlaufe seines Buches näher ein.

Die Materie ist entweder einfach (*Monas musica*), oder zusammengesetzt (*Dyas* und *Trias musica*). Nach Schilderung der *Monas* (Noten, Takt etc.) und *Dyas musica* (Beschreibung der Kon- und Dissonanzen) kommt er zur *Trias harmonica*, welche »*non quidem ratione Extremarum, sed tantum ratione Mediae per Semitonium minus*

mutatae« doppelt sei, nämlich *naturalior*, *perfectior* oder *mollior et imperfectior*. Nach Zarlino weist er diese Verschiedenheit auf die harmonische oder arithmetische Theilung der Quinte und dadurch bedingte Stellung der großen Terz zurück. Es folgt die Abhandlung über die *Forma*, welche in der *Compositio* besteht. Diese ist entweder *pura* oder *ornata*. In der ersteren läßt er sich weitläufig über die vier Stimmen aus und erwähnt hier zum ersten Male den Vortheil, auf Grund eines Basses die übrigen Stimmen zugleich zu komponiren. Seine eigenen Worte lauten: *Colligitur ex his compendiosissimum esse τὸ μελοποιεῖν sincere discenti, si primo Melodia fundamentalis, quae est Bassus in Systemate coniuncto ipsi proponatur statutis punctis contra puncta in loca partium radicalium Triadis harmonicae, Ut huic Melodiae fundamentali deinde assignet Melodiam principalem seu regalem Tenorem, tum superiores Altum, denique Discantum superaddat iuxta modo praecepta et percepta pure componendi momenta.*«

Wichtig ist noch seine Eintheilung der Modi, die viel mehr wie bei Zarlino auf unser Dur und Moll hinweist. Er kennt zwei Arten von Modi, die Erstere ist *naturalior*, weil in ihr die *Trias naturalior* sich befindet, die Andere ist aus ähnlichem Grunde *mollior*. Zur ersten Art gehören Jonisch, Lydisch, Mixolydisch, zur andern Dorisch, Phrygisch und Äolisch. Mit einer durch den Text bedingten Unterscheidung der Kantilene in eine kirchliche und weltliche schließt dieses bedeutende Werkchen. — Hier sehen wir bereits einen großen Schritt vorwärts gethan. Ein ganz anderer Geist tritt uns entgegen, als bei Zarlino. Neigt Zarlino dadurch, daß er nur aus der Antike schöpft und ausschließlich diese als höheres Gesetz anerkennt, entschieden zur älteren heidnischen Philosophie hinüber, so vertritt Lippius den Standpunkt der neueren, und zwar speciell der christlichen Philosophie. In *Dei gloriam* will Lippius die Musik geübt wissen, Jesus wird *dulcissimus harmonicorum coryphaeus*, *noster Mercurius*, *Apollo et Orpheus* genannt. Wie früher schon das dreitheilige Tempus mit Beziehung auf die göttliche Trinität das »perfekte« genannt wurde, so sieht Lippius jetzt auch in *Triade harmonica* eine *imago magni Mysterii Divinae solum adorandae Unitrinitatis*. Sowohl die Institutionen des Zarlino, wie auch diese Schrift des Lippius sind zwei gelehrte Werke, welche für Unterrichtszwecke schlecht zu gebrauchen sind. Zarlino's Buch enthält für den praktischen Unterricht zu viel, Lippius' Schrift zu wenig. Beide haben ein Medium nöthig: für Zarlino wurde dies in Calvisius gefunden, für Lippius ist Crüger der Vermittler. Doch ehe wir zu diesem übergehen, müssen wir noch Henricus Baryphonus erwähnen, dessen Hauptwerk, *Plejades musicae*, in erster Auf-

lage 1615 zu Halberstadt, und 1630 in zweiter von Grimm besorgter Auflage zusammen mit des Calvisius' *Melopoïia* zu Magdeburg erschien. Bei Baryphonus kommt das Schwanken zwischen älterer und neuerer Auffassung am deutlichsten zur Geltung. Dem neuen harmonischen Princip kann er sich nicht verschließen, andererseits aber wurzelt seine Natur tief in dem vokalen Princip. Diesem Dilemma aus dem Wege zu gehen, legt er seinen Plejaden eine dem musikalischen Wesen geradezu entgegengesetzte Anordnung nach der Siebenzahl zu Grunde. Die sieben Hauptabschnitte zerfallen in je sieben Unterabtheilungen, die 6. Plejade in zweimal sieben. Doch gereicht diese Eintheilung dem Werke nicht immer zum Vortheil. Hinsichtlich der logischen Folge ragt es an die bereits genannten Werke nicht heran; oft hat man das Gefühl, daß der Verfasser Mühe hatte, immer sieben Abschnitte in jeder Plejade herauszubekommen. Dadurch aber, daß er durch seine Siebeneintheilung gezwungen war, die Begriffe allzusehr zu specialisiren, wird oft Unwesentliches gleichberechtigt neben Wesentlichem hingestellt, wodurch der Blick auf das, worauf es eigentlich ankommt, getrübt wird. Leider scheint dies bei Baryphonus selbst der Fall gewesen zu sein; denn als ein Mangel muß man das Fehlen der Dissonanzfortschreitungen empfinden. Statt in der 7. Plejade diese Fortschreitungen zu bringen und so die natürliche Fortsetzung der vorhergehenden Plejaden zu bilden, fällt er mit einem Male aus der praktischen Darstellung in die gelehrte zurück und bringt eine allbekannte Anordnung der sieben Konsonanzen auf das Monochord. So wurde die Siebenzahl, diese dem Wesen der musikalischen Spekulation, welche auf die gerade Zahl basirt ist, so entgegengesetzte Zahl, das Verhängniß für Baryphonus. Wer weiß, ob nicht gerade jene Unübersichtlichkeit und jener gerügte Fehler des Werks Schuld daran sind, daß trotz aller einflußreichen Empfehlungen keine Besserung in den äußeren Lebensverhältnissen des vom Schicksal nicht begünstigten Mannes eintrat.[1])

Daß wir nun trotz der gerügten Mängel Baryphonus einen großen Theoretiker nennen müssen, hat darin seinen Grund, daß die Plejaden nicht nur eine seltene Fülle von Material bieten, sondern auch eine selbständige Verarbeitung dieses Materials liefern, welche, wenn auch in der äußern Form nicht ganz geglückt, doch berufen war, neue Gesichtspunkte in die Lehrmethode hineinzubringen. Mit richtigem Blick erkannte Baryphonus, daß in einer Kompositionslehre die Behandlung der Kon- und Dissonanzen das Wichtigste sei. Alles

[1] Näheres über sein Leben findet sich in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 1. Heft: Zwei harzische Musiktheoretiker von Eduard Jacobs.

hierauf Bezügliche hat er gesammelt und verarbeitet und bot somit in den Plejaden eine Intervallenlehre von noch nicht dagewesener Gründlichkeit. Die drei ersten Plejaden sind den rein spekulativen Betrachtungen gewidmet. Hier kommt er unter Anderem auf die von Zarlino dem System zu Grunde gelegte *Scala syntona* ausführlich zu sprechen, ferner auf die Zahlenverhältnisse, die er, eine Folge der Siebeneintheilung, genauer als Zarlino darstellt, und auf die Verrichtungen der Proportionen. Die zwei folgenden Plejaden beschreiben die Natur der Kon- und Dissonanzen. Nicht nur werden hier die Verhältnißarten und *species* derselben angegeben, sondern auch ihre Bezeichnung durch die Solmisationssilben, die Möglichkeit der harmonischen oder arithmetischen Theilung und eine Etymologie des Namens. Die sechste Plejade handelt von den Affektionen der Konsonanzen. Diese Affektionen sind entweder *Syzygiae* oder *Progressiones*. Wie bei Lippius wird hier die *Trias harmonica* in *dur* und *moll* unterschieden, und ebenfalls die Komposition auf Grund eines Generalbasses empfohlen. Bei den Fortschreituugen der Konsonanzen wird zum ersten Male das schon von Calvisius angeregte, aber noch nicht zum Princip erhobene Verfahren konsequent durchgeführt, nämlich die Verbindungen jeder einzelnen Konsonanz so zu zeigen, daß man mit der vollkommensten Konsonanz, der Oktave, beginnend, die Verbindungen beschreibt, welche sie mit der Quinte, Quarte u. s. w. eingehen kann, dann zur Quinte geht und deren Fortschreitungen zeigt u. s. f. Diese für den praktischen Unterricht wichtige Neuerung blieb für die spätere Darstellung der Intervallfortschreitungen maßgebend.

Wie schon gesagt, fehlen die Fortschreitungen der Dissonanzen; mit der 7. Plejade, welche eine Eintheilung der Konsonanzen auf dem Monochord enthält, schließt das Werk, dem als Anhang noch mehrere unwesentliche Zahlentabellen folgen.

Weicht Baryphonus durch seine Eintheilung einer ausschließlich melodischen oder ausschließlich harmonischen Auffassung der Lehre noch aus, so vertritt Crüger entschieden den harmonischen Standpunkt.

Seine *Synopsis musica* erschien zum ersten Male 1624 zu Berlin und wurde später wiederholt aufgelegt. Hinsichtlich der klaren Fassung verdient die Ausgabe von 1630, welche Walther kannte,[1] den Vorrang. Auch unsere Ausführungen werden an der Hand dieser Ausgabe gegeben. Als Quellen benutzte Crüger die Schriften eines Lippius, Calvisius, Walliser, Praetorius und Sweelinck. Wiewohl nun Crüger mit einer geradezu naiven Aufrichtigkeit besonders Calvisius und Lippius wörtlich abschreibt, so bietet er trotzdem in seiner *Synopsis* ein selbständiges Werk, dessen Bedeutung darin liegt, daß

[1] S. sein Lexikon.

es das erste Unterrichtsbuch ist, welches auf harmonischer Grundlage beruht. Dem Lippius war es hauptsächlich darum zu thun, die höhere Bedeutung der *Trias harmonica* gegenüber der bisherigen melodischen Anschauung geltend zu machen; eine praktische Lehre deutet er nur in Umrissen an. Alle specielleren Regeln für Fortschreitungen der Intervalle, ferner genauere Aufschlüsse über Takt, Kadenzen und Fugen fehlten hier. Crüger fügt nicht nur diese Gegenstände in seine *Synopsis* ein, sondern handelt auch bei der monadischen Musik über die Solmisation und die Elemente in der Musik. Die große Bedeutung dieses kleinen Werks liegt also nicht nur in der Verquickung und Verarbeitung der kontrapunktischen Satzlehre eines Calvisius mit den harmonischen Gesetzen von Lippius, sondern auch darin, daß das Werk durch Einfügung einer elementaren Lehre den Werth einer ersten umfassenden Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts erhält.

In *cap. 1* handelt er über die Principien der Musik, besonders über die Materie; von *cap. 2* beginnt die Schilderung der *Monas musica*. In *cap. 3* geht er genauer als Lippius auf die Namen der Töne ein, welche er in Buchstaben und Solmisationssilben mittheilt. In *cap. 4* beschreibt er die Noten und Pausen. *Cap. 5* handelt über den Takt, *cap. 6* über die einfachen Intervalle. In *cap. 7*. welches die *Dyas musica* betrifft, werden die Kon- und Dissonanzen frei nach Calvisius dargestellt. Mit der *Trias harmonica*, deren beide Arten, *dur* und *moll*, er genauer, als Lippius noch in *nativae* und *fictiles* scheidet, schließt in *cap. 8* die Darstellung der Materie. Schöpfte Crüger bisher hauptsächlich aus Lippius' *Synopsis*, so tritt jetzt bei der Form des harmonischen Gesanges, welche sich mit der Darstellung der Kompositionslehre im engeren Sinne beschäftigt, auch die *Melopoïia* des Calvisius als Hauptquelle auf. Nach einem allgemeinen Kapitel, worin, wie bei Lippius, das Wesen der Form, beschrieben wird, spricht Crüger in *cap. 10* vom Baß, Discant, Tenor und Alt, in *cap. 11* von den *Modi*, welche von Jonisch an aufgezählt werden. Wie bei Lippius zerfallen diese einerseits in natürlichere und weichere, andererseits auch in authentische und plagale, je nachdem man der *Trias harmonica* oben oder unten eine Quarte hinzufügt. Doch mit diesen Anschauungen des Lippius verknüpft er auch jene ältere des Calvisius (resp. Zarlino), wenn er aus dem Tenor den Modus erkennen will, und wenn er den Satz wiederholt. daß gegenüber einem authentischen Tenor und Discant, Baß und Alt plagal sein müssen oder umgekehrt. Von jedem Modus wird dann die für die authentische und plagale Lage gemeinsame *Trias harmonica* angegeben, und zwar im regulären und transponirten System; eine äußerliche Neuerung ist die

Anwendung von runden Noten, welche in manchen Beispielen hier schon auftreten. *Cap. 12. De coniungendis et ita disponendis Melodiis, ut exinde prodeat et enascatur Melos harmonicum* lehrt wörtlich nach Lippius, daß für den Anfänger der beste Weg sei, bei der Komposition eines Stückes zuerst den Baß zu setzen und diesem dann die *Trias harmonica* hinzuzufügen. Hierzu giebt er Fortschreitungsregeln der Konsonanzen, die zum großen Theil wörtlich aus Calvisius geschöpft sind. In den folgenden Kapiteln beschreibt er genau nach Calvisius den Gebrauch der Dissonanzen und Kadenzen. Für die Letzteren bringt er fünfstimmige und für jeden Modus vierstimmige Beispiele aus einer als Kompositionsregeln Sweelincks bezeichneten Handschrift. Etwas knapp und nicht so eingehend wie Calvisius behandelt er die Fuge. Während der Text fast wörtlich dem 15. Kapitel der Melopöie des Calvisius entlehnt ist, sind die Beipiele über die Choräle: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« und »O Mensch, bewein dein Sünde groß« wieder aus jener Sweelinckschen Lehre. Mit einer aus Praetorius' *Syntagma musicum* zusammengestellten Aufzählung aller gebräuchlichen Arten von *Cantiones*, sowohl mit als ohne Text (Instrumentalformen) schließt das Werk. Werfen wir auf dasselbe einen letzten Blick, so sehen wir im Vergleich zu den früher geschilderten Theorielehren manche Veränderungen. Zunächst empfinden wir das Fehlen jeder mathematischen Spekulation, außer bei dem Takt, als einen Vortheil. Auch sonst fehlt jede tiefere Spekulation. Sahen wir bei Calvisius bereits ein Zurückweichen der Zarlinoschen Philosopheme, so verzichtet hier Crüger auf die Grübeleien eines Lippius und zieht das, was nicht ganz zu umgehen ist, wie z. B. die Principienfrage in der Musik, zusammen. Dagegen bemerken wir eine direkte und indirekte instrumentale Beeinflussung. Als indirektes Moment begrüßen wir das der Methode schon von Lippius zu Grunde gelegte harmonische Prinzip. Aber auch die direkte Rücksichtnahme äußert sich bei Crüger schon in vielen kleinen Zügen. Bei ihm fangen die Töne nicht vom tiefsten *A* mehr an, sondern vom großen *C*, welches auf den Tasteninstrumenten der tiefste Ton ist; *cis*, *dis*, *fis* und *gis* werden als besonders in der Instrumentalmusik vorkommende fictile Töne erwähnt, ferner weist die Abbildung der Tabulaturzeichen, sowie die Aufzählung aller möglichen Instrumentalformen nach Praetorius auf ein Eindringen des Instrumentalen in die Lehre hin. Wie aber jede große Erscheinung in ein Extrem fällt, so geschieht das auch hier. Zwar sind die Regeln für die Intervallfortschreitungen im wesentlichen dieselben geblieben, wie bei Calvisius, aber die dem Wesen des Kontrapunkts so eigenthümlichen Formen sind zurückgewichen: der doppelte

Kontrapunkt fehlt ganz, und auch die Fuge wird nicht mehr ausführlich behandelt, sondern nur in ihren wesentlichsten Punkten knapp zusammengefaßt; die schweren fünf- und sechsstimmigen Beispiele der Sweelinckschen Lehre, welche Crüger gleichsam als Ersatz für den kaum genügenden Text folgen läßt, mögen für den Schüler ein schöner Trost gewesen sein. Doch thut dies der Bedeutung des Werks keinen großen Abbruch. Die Hauptsache war ja eben, daß von jetzt an der strenge Satz von einem harmonischen Princip aus gelehrt werden konnte. — Die wesentlichsten Wandlungen in der äußeren Anordnung des Lehrstoffs finden hiermit insofern einen gewissen Abschluß, als nun diese Methode die allgemein herrschende wurde und durch Joh. Seb. Bach die höchste Weihe erhielt.

In diesem Sinne lehren besonders Herbst, Printz, Werckmeister, Niedt und unser Walther. Die nach dem Erscheinen von Crügers *Synopsis* stattfindenden Erweiterungen im Lehrgange entspringen aus der zunehmenden Entwicklung des Lehrmaterials selbst. Diese innere Entwicklung wird ganz besonders durch die von jetzt an immer größer werdende Rücksichtnahme auf die instrumentale Komposition befördert. Crügers *Synopsis* wies uns schon auf die zwei Werke hin, von denen die Rücksichtnahme auf die Instrumentalmusik hauptsächlich ausging. Sie sind das *Syntagma musicum* von Michael Praetorius und ein in deutscher Sprache verfaßtes, auf der Hamburger Stadtbibliothek befindliches Manuskript. Für die instrumentalen Einflüsse in einer strengen Satzlehre kommt nur dieses letztere Werk in Frage. Wir gehen daher auf dasselbe etwas näher ein.

2.

Die Kompositionsregeln Sweelincks.

Das Hamburger Manuskript enthält in einem ersten Theile die Sweelinckschen Kompositionsregeln, im zweiten Theile eine Lehre vom doppelten Kontrapunkt, wozu die Beispiele fast sämtlich im instrumentalen Toccatenstil verfaßt sind. Gerade das Vorherrschen dieses Toccatenstils im zweiten Theile ist charakteristisch für eine erste bedeutende Beeinflussung der Lehre durch die Instrumentalmusik. Von dieser Bedeutung des Manuskripts konnte Crüger keinen vollen Begriff haben, denn den zweiten Theil des Manuskripts kannte er nicht, seine Abfassung fällt aus weiter unten gezeigten Gründen später, als jene von Crügers *Synopsis*.

In dem ersten Theile des Manuskripts aber, aus welchem Crüger schöpfte, tritt dieser eigentliche instrumentale Stil noch so gut wie gar nicht auf.

Das fast unbekannt[1] gebliebene, aus 372 quartförmigen Seiten bestehende Manuskript, welches auf dem Lederrücken des starken braunen Einbandes in goldenen Buchstaben die Inschrift trägt: »P. Sweelingcks Kompositionsregeln«, zerfällt, wie schon gesagt in einen Haupttheil, der Seite 1—275 (incl.) umfaßt und die Kompositionsregeln der Sweelinckschen Periode beschreibt, und in einen kleineren Theil, welcher die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in einer neuen Weise behandelt und von Seite 280—351 reicht.

Bis hierher erstreckt sich das schön und deutlich geschriebene Werk, welches von einer ausgeschriebenen Hand zu Papier gebracht ist und zwischen den Schriftzügen des 1. und denen des 2. Theils keinen Unterschied aufweist. Wiewohl damit der Vermuthung Raum gegeben wird, daß das Ganze auf einmal, zu einer und derselben Zeit, niedergeschrieben wurde, so steht dieser Annahme doch der sehr verschiedene Inhalt beider Theile im Wege. Denn die im zweiten Theile niedergelegte neue Eintheilung und Behandlung des doppelten Kontrapunkts muß einer späteren Periode zugewiesen werden, als die Behandlung desselben Gegenstandes im ersten Theile. In wiefern aber diese neue Behandlung des doppelten Kontrapunkts einer späteren Periode angehört, als jene ältere Zarlinosche Darstellung desselben, wird bei Walthers doppeltem Kontrapunkt gezeigt werden. Daß nun aber die Schriftzüge des Manuskripts in den beiden zeitlich ungefähr zehn bis zwanzig Jahre auseinanderliegenden Theilen keine Verschiedenheit aufweisen, mag darin eine Erklärung finden, daß die Schrift von einer ausgereiften, festen, männlichen Hand herrührt, die höchstens im Greisenalter des Schreibers etwas von ihrer Festigkeit wird verloren haben, aber im Mannesalter desselben einer Veränderung nicht unterworfen war. Ein Zeitraum von zehn bis zwanzig Jahren wird keinen Einfluß auf die Züge einer ausgeschriebenen Hand ausüben, und somit hindert auch die gleiche Schrift beider Theile nicht, die Abfassung des ersten Theils einige Decennien früher zu setzen, als jene des zweiten Theils.

Daß der Inhalt des zweiten Theils aber etwas Neues war, kann auch äußerlich daraus gefolgert werden, daß der junge Adam Reincken

---

[1] Rob. Eitner: Monatshefte für Musikgeschichte III. Jahrg., theilt aus dem Manuskripte sämtliche Beispiele über die Modi mit. Im zweiten Theile der Abhandlung von Max Seiffert: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler wird von ihm gehandelt; s. Vierteljahrschr. für Musikwissensch. 1891. S. 178 ff.

auf den leergebliebenen letzten Seiten des Buches sich sofort einen übersichtlicheren Auszug von dem unmittelbar vorhergehenden zweiten Theile macht. Dieser Auszug, der mit ganz wenigen Ausnahmen nur Text und Beispiele aus dem zweiten Theile bringt, umfaßt die Seiten 354 bis 371 (incl.) und schließt somit das Buch. Daß er von Reinckens Hand stammt, ergiebt sich abgesehen von der Überschrift aus einem Vergleich mit einer späteren beglaubigten Handschrift Reinckens vom Jahre 1670. Der Unterschied ist aber der, daß die Schrift des Auszugs im Vergleiche zu der ausgeschriebenen Hand von 1670 noch einen unentwickelten Charakter trägt und daher von Reincken geschrieben sein muß, als er noch jung war. Der Auszug mag demnach, da Reincken 1623 geboren war, wohl um 1645 niedergeschrieben sein. Für die Abfassung des vorhergehenden zweiten Theils nehmen wir 1640 als runde Zahl an, während der erste Theil zwischen 1622—1623 verfaßt sein muß. Denn diesen kannte Crüger bereits vollständig, als er die *Synopsis* 1624 herausgab. Daß der erste Theil nicht vor 1622 geschrieben ist, geht aus der Überschrift desselben hervor, wo von Sweelinck als dem »gewesenen Organisten zu Ambsterdam« gesprochen wird. Also nach Sweelincks Tode, der am 16. Oktober 1621 erfolgte, wurde dieses Manuskript verfaßt. Daß Crüger aus dem ersten Theile schöpfte und nicht etwa der Hamburger Schreiber dieses Buches aus Crügers *Synopsis*, dafür möge schon der eine Hinweis genügen', daß Crüger mit Vorliebe solche Beispiele von dort in seine *Synopsis* herübernahm, die ausdrücklich als solche von Sweelinck oder Dr. Bull verfaßte bezeichnet waren, oder die sich wenigstens in keiner andern Lehre wiederfanden.

Wer nun der Verfasser des Manuskripts ist, läßt sich leider nicht bestimmen; daß dasselbe in Hamburg sich befindet, läßt auf einen Hamburger Schüler Sweelincks als Verfasser schließen. Ob dieser aber in Heinrich Scheidemann oder Jakob Praetorius, die hier zunächst in Frage kämen, zu sehen ist, oder ob schließlich doch ein Anderer der Schreiber war, läßt sich nicht eher entscheiden, als bis beglaubigte Manuskripte dieser Männer mit unserem vorliegenden Werke verglichen sind. Daß das Manuskript schon früher in Reinckens Besitz gelangt ist, darf man wohl daraus schließen, daß der bestimmt in seiner Jugendzeit verfertigte Auszug die letzten leeren Seiten des Buches füllt, und Reincken mit seiner jugendlichen Hand auch in dem Text des zweiten Theils bei einigen Beispielen noch besonders erklärende Worte hinzuschrieb. Das würde er doch bei einem so werthvollen Exemplar nicht gethan haben, wenn es in fremdem Besitz gewesen wäre. Da er aber speciell Scheide-

manns Schüler war und ihm später im Organistenamte der St. Catharinenkirche zu Hamburg folgte, so mag vermuthet werden, daß dieses Exemplar sich erst in Scheidemanns Händen befand und von diesem in Reinckens Besitz gelangte, und zwar schon zu Lebzeiten Scheidemanns.[1] Der erste Theil des Manuskripts ist durchaus keine selbständige Verarbeitung des 3. Theils der Harmonischen Institutionen des Zarlino, in der Art, wie z. B. Calvisius sie bot, sondern nur eine Aufhäufung von Material, in welcher eine getreue Wiedergabe des Zarlinoschen Kontrapunkts und die Lehren einer neueren Anschauung unvermittelt neben einander gefunden werden. Dabei ist die Eintheilung verworren, und oft wird zwei ja drei Mal dasselbe wiederholt. Nur in groben Umrissen läßt sich die Eintheilung erkennen. Der erste und Haupttheil des Werkes behandelt nach der Überschrift auf Seite 1 die Kompositionsregeln Sweelincks.

Sie zerfallen in drei Abschnitte: im 1. Abschnitt wird von den Intervallen, schlechtem und gebrochenem Kontrapunkt, Kadenzen und vier- und mehrstimmigem Satz gehandelt, im 2. Abschnitt von den Modi, im 3. Abschnitt von den Formen des Kontrapunkts, also Fuge und doppeltem Kontrapunkt, und zwar erst zweistimmig, dann drei-, vier- und mehrstimmig. Auch hier wird also das Zarlinosche Princip der Eintheilung in zwei-, drei und vierstimmigen Satz nicht mehr streng befolgt. Besonders sehen wir dies bei den Intervallfortschreitungen: neben den Beispielen für den Duosatz werden immer gleich drei- und mehrstimmige Beispiele gegeben. Der 1. Abschnitt des ersten Theils reicht von Seite 2 bis 114. Von Seite 2—21 handelt der Schreiber in allgemeinerer Weise von den Intervallen, den Fortschreitungen der Konsonanzen. Hauptsächlich folgt man hier den ersten 38 Kapiteln von Zarlin. *Ist. III*, und hat man das *Bicinium* im Auge. Doch fällt als eine Neuerung auf, daß diejenigen Fortschreitungen, welche im zweistimmigen Satze zwar verboten, im mehr als zweistimmigen aber erlaubt sind, jedesmal mit dem für das Verbot gegebenen zweistimmigen Beispiele, welches dann im mehrstimmigen Satze gesetzt und dadurch zulässig wird, gezeigt werden. Auf Seite 22 beginnt eine eingehendere Lehre vom »schlechten« Kontrapunkt (*Ist. III cap. 40*). Die in ihm geltenden Fortschreitungen, welche schon vorher beschrieben waren, werden hier wiederholt und genauer nach *Ist. III cap. 29/30* dargestellt. Ebenso genau nach *Ist. III cap. 42/43* folgt die Lehre vom »gebrochenen« Kontra-

[1] Zu gleichen Ergebnissen gelangte Max Seiffert in der genannten Abhandlung.

punkt. Das erste größere Beispiel auf Seite 44/45 stammt aus *Ist. III cap. 43.*

Es folgen die Regeln über Wiederholung derselben Passage (*Ist. III cap. 55*), das Verbot der verdeckten Parallelen (*Ist. cap. 36*), die Beschreibung der Kadenzen (*Ist. cap. 53*) und des Trugschlusses (*Ist. cap. 54*). In all diesen Dingen wird treu dem Zarlino in Text und Beispiel gefolgt. Von Seite 60 an beginnen die Zarlino gegenüber erweiterten Resolutionen der Dissonanzen. Zur Vergleichung ist hier für Seite 66—73 und 74—77 *Ist. III cap. 42* und *61* heranzuziehen. Es folgen Seite 78—103 (*Ist. cap. 59, 61, 65, 66*) Regeln für den Gebrauch der Semiminimen, ferner alle möglichen Beispiele für den dreistimmigen Satz, für mehr als zweistimmige Kadenzen nnd allgemeine Vorbemerkungen nebst Beispielen zum vierstimmigen Satz. Von Seite 104 an wird jene vierstimmige Akkordtabelle aus *Ist. III cap. 58* in Noten ausgeführt, mitgetheilt. Mit fünfstimmigen Kadenzen, die nicht aus Zarlinos Institutionen sind, aber von Crüger in seine *Synopsis* hinübergenommen wurden, schließt der 1. Abschnitt dieses Theils. Von Seite 115—176 reicht der 2. Abschnitt. Zunächst wird eine Beschreibung der acht Kirchentöne gegeben. Nachdem sie einzeln erklärt worden, folgen vierstimmige Beispiele,[1] sowohl reguläre, wie transponirte, welche sich in Crügers *Synopsis* finden und dort durch Beispiele für die hier fehlenden vier anderen Modi vermehrt sind. Hierauf folgt von Seite 160 an »Unterrichtung von allen zwölf Tönen«, die wie vorhin die Kirchentöne von *D* anfangen. Was von den Kirchentönen gesagt wurde, wird hier noch einmal wiederholt und für alle 12 Modi je ein einstimmiges Beispiel[2] gegeben im regulären und transponirten System. Auf den Unterschied der Anordnung der Modi weist der Schreiber auf Seite 176 hin, wenn er sagt, daß der 5. Ton für den ersten und der erste für den dritten genommen werde. Seite 177—275 umfaßt den 3. Abschnitt des Haupttheils. Es werden verschiedene »Manieren« von Fugen, die in »ungebundene«, »gebundene« und Imitationen zerfallen, gezeigt. Hier wird ganz genau in Text und Beispiel dem Zarlino gefolgt: Seite 177 bis 182, welche von Fugen handeln, entsprechen *Ist. III cap. 51*, Seite 182—186 (*Ist. III cap. 52*) beschreiben die Imitation, und Seite 187—197 (*Ist. III cap. 56*) werden die fünf Arten des doppelten Kontrapunkts Zarlino's besprochen. Alles ist zweistimmig. Nach mehreren anderen Beispielen von Kanons, die erst nur in einer Stimme mit Transpositionsschlüsseln, Pausen und den nöthigen

[1] Mitgetheilt von R. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte III.
[2] Desgl.

Zeichen der *Presa* und *Coronata* hingeschrieben sind und nachher ausgesetzt folgen, beginnt von Seite 209—216 der doppelte Kontrapunkt zu drei Stimmen, der die vier Arten Zarlino's enthält (*Ist. III cap. 62.*).

Nicht wörtlich aus Zarlino, aber doch nach den in c. 63 gegebenen Vorschriften ausgeführt sind die acht verschiedenen Manieren zweistimmiger Kanons über oder unter dem Choral: »Veni creator spiritus.« Auch über den Choral: »O Mensch, bewein dein Sünde groß« folgt in dieser Weise ein Kanon von »Sweling.« Alle diese Beispiele werden erst zweistimmig hingeschrieben, nämlich Choralstimme und die mit den nöthigen Zeichen für den Comes versehene Prinzipalstimme des Kanons, sodann vollständig zu drei Stimmen ausgesetzt. Von Seite 246—261 folgen nun unendlich viele Beispiele von Kanons zu zwei und drei Stimmen, die nicht über einen Choral komponirt sind, von doppelten Fugen oder Kanons, die aus den beiden Fugenstimmen und einer Mittelstimme bestehen, ferner Beispiele von ganz einfachen zweistimmigen Fugen in verschiedenen Intervallabständen und schließlich kleine Exempel vom doppelten Kontrapunkt zu zwei Stimmen. Diese ganze Beispielsammlung stammt nicht aus Zarlino. Von Seite 262 folgen vierstimmige Kanons, darunter ein solcher von Willaert, der bereits in *Ist. III c. 66* sich findet. Zum Schluß kommen noch zwei große fünfstimmige Beispiele, von denen das letztere von Doktor Bull verfaßt ist. Beiden Beispielen liegt der Choral: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« zu Grunde. Bei dem ersten Beispiele liegt der Choral in der Mittelstimme, die 2 höheren und die 2 tieferen Stimmen bilden je dazu einen Kanon *motu recto*. Bei dem Bullschen Beispiele jedoch liegt der Choral in der Oberstimme und die zweite und dritte Stimme von oben an gerechnet, sowie die vierte und fünfte Stimme bilden dazu je einen Kanon in Gegenbewegung. Nach Aufzählung der Bezeichnungen: 1) *Fuga in Unisono*, 2) *F. in Epidiatessaron*, 3) *F. in Hypodiatessaron*, 4) *F. in Epidiapente*, 5) *F. in Subdiapente*, 6) *F. in Epidiapason*, 7) *F. in Subdiapason* schliesst auf Seite 275 der Haupttheil. Wurden hier nun die Sweelinck'schen Kompositionsregeln geschildert, so beginnt nach mehreren leeren Blättern wohl in einem vom Schreiber selbständig verfaßten Theile die ausführlichste Lehre über den modernen doppelten Kontrapunkt, welche je im 17. Jahrhundert geschrieben wurde. Auch in diesem Theile haben wir wieder den Eindruck des nicht verarbeiteten, nicht gesichteten, sondern nur angehäuften Materials. Zunächst wird von Seite 280 an der Kontrapunkt *alla Ottava* behandelt. Nach allgemeinen Regeln über den hierbei zu beachtenden Gebrauch von Kon-

und Dissonanzen folgen unzählige Beispiele. Hierbei tritt die fast ausschliessliche Anwendung eines Toccatenstils als wichtiges Merkmal hervor, auf die instrumentale Komposition wird somit das größte Gewicht gelegt. Diese Beispiele, in welchen alle möglichen Kanons (*per augmentationem à 2, 3 u. 4 voc., perpetuus*) und doppelte Fugen (in Terz, Quart und Quint) ausgeführt sind, reichen von Seite 281—286. Auf Seite 287 wird die Lehre des doppelten Kontrapunkts *alla Ottava* zwar von vorn wieder angefangen, aber mit anderen Beispielen von doppelten Fugen und Kanons gezeigt. Auf Seite 300 werden zum dritten Male die Regeln für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave mitgetheilt. Von Seite 305 beginnt der doppelte Kontrapunkt *alla duodecima*, der namentlich durch zweistimmige Beispiele erläutert wird. Auch hier finden Wiederholungen der Regeln statt. Es folgt dann die Lehre vom doppelten Kontrapunkt *alla decima*, der ebenfalls beschrieben und durch zwei-, hauptsächlich aber durch drei- und vierstimmige Beispiele anschaulich gemacht wird. Auch kurze Angaben mit Beispielen über den drei- und vierfachen Kontrapunkt finden sich hier. Auf Seite 333 kommt der Schreiber noch einmal, also zum vierten Male, auf den doppelten Kontrapunkt *alla Ottava* zu sprechen und bringt neue Beispiele für seinen Gebrauch herbei. Es folgen von Seite 341—348 zwei sechsstimmige Synkopationen der Dissonanzen, es wird ferner gelehrt, wie man aus zwei Stimmen drei oder mehrere mache, und zum Schluß gezeigt, wie drei Fugen zugleich verkehrt werden können. Hiermit schließt auf Seite 351 dieses Manuskript. Nach zwei leeren Seiten beginnt nun der aus diesem letzten Theile gemachte Auszug über den doppelten Kontrapunkt von Reincken. Doch behandelt dieser nur den Kontrapunkt *alla ottava* und *duodecima*, da das Papier des Buches nicht ausreichte. Wiewohl Reincken in seinem Vorworte sagt, daß er den schon weiter vorn gezeigten Kontrapunkt durch neue Beispiele erläutern wolle, so hält er sein Wort doch schlecht, denn mit ganz wenigen Ausnahmen sind alle Beispiele, wie auch der Text von vorn entlehnt. Da hier nichts Neues gesagt wird, so brauchen wir auf den Auszug nicht weiter einzugehen.

Im Anschluß an dieses Buch verdient das bereits erwähnte Manuskript Reinckens von 1670 Erwähnung. Hierin sind seine Kompositionsregeln enthalten, welche aber nur die Regeln Sweelincks in erweiterter Form wiedergeben. Das stattliche, grau eingebundene Buch hat einen kleineren Umfang, als das vorige Manuskript. Es zerfällt in zwei Theile, von welchen der erste selbständig von Reincken verfaßt ist.

Hier wird der Reihe nach von den Intervallen, Modi, Fugen, Taktarten und Text gehandelt. Besonders bei den Intervallen folgt er der Sweelinckschen Lehre im vorigen Manuskript Aber abgesehen davon, daß das verworren aufgehäufte Material Sweelincks zusammengezogen und so übersichtlich gemacht ist, bekommt dieser erste Traktat dadurch, daß neben die Sweelincksche auch immer die neue Anschauung gesetzt wird, einen originalen Werth. Mehr wie bei den Intervallen wird bei den anderen Gegenständen auf den Unterschied zwischen älterer und neuerer Auffassung hingewiesen. So wird, um nur Einiges hervorzuheben, neben der regulären Transposition eine *transpositio ficta* bei den Modi gelehrt, bei den Fugen nicht nur die ältere Form, welche den Modus nicht überschreiten durfte, sondern auch die neue Quintenfuge gezeigt und schließlich auch bei den Takten überwiegend auf den neuen Gebrauch die Aufmerksamkeit gerichtet. In einem Schlußworte, daß der vorstehende Traktat für denjenigen nützlich ist, der einen guten Anfang zur Komposition begehrt zu machen, wird darauf hingewiesen, daß die »Handgriffe der wahren Wissenschaft« zum Theil im folgenden Traktat behandelt werden. Die zweite Abhandlung beginnt mit einem längeren Vorwort, in welchem wir erfahren, daß im folgenden Traktat verschiedene Kompositionsarten gezeigt werden sollen, wie sie Zarlino und Sweelinck lehrten. Es folgt nun in diesem Theile eine ganz genaue Abschrift der Seiten 177—268 jenes ersten Hamburger Manuskripts, welche ja von Fugen und doppeltem Kontrapunkt handeln. In dieser Abschrift sind die Beispiele mitunter abgekürzt; am Ende solcher Abkürzungen stehen gewisse Zeichen, welche sich an derselben Stelle des Beispiels auch in dem ersten Manuskript finden. Diese Zeichen also sind ein Hinweis darauf, daß die hier abgekürzten Beispiele vollständig in dem älteren Manuskripte nachzusehen sind. Auch hinsichtlich des Textes ist die ältere Handschrift ausführlicher, als diese. Daß die Abschrift etwas flüchtig gemacht wurde, geht daraus hervor, daß in mehreren Beispielen Noten ausgelassen sind, welche man leicht aus denselben Beispielen des älteren Manuskriptes ergänzen kann. Trotz wiederholter Abkürzungen gelang es Reincken nicht, den vollständigen letzten Abschnitt der Sweelinckschen Lehre in dieses Buch zu bringen, und so fehlen denn lediglich aus Papiermangel die sieben letzten Seiten (269—276) jenes letzten Abschnitts aus dem ersten Theile des älteren Manuskripts. Dadurch aber, daß dieser 2. Theil eine ganz genaue Kopie der Sweelinckschen Regeln enthält, geht noch deutlicher, als aus dem ersten Traktat hervor, daß Reincken völlig auf der Sweelinckschen Lehre fußt, wie sie in diesem älteren

Hamburger Manuskript vorlag. Dieses allein also bleibt für die Beurtheilung der Sweelinckschen Lehre und der von ihm fortentwickelten Richtung maßgebend. Daß aber diese nordische Richtung bald in Mitteldeutschland Eingang fand, bezeugt Spitta in seiner Bachbiographie. Zunächst weist Spitta (Bach I Seite 192—194) nach, daß Joh. Seb. Bach sich »neben einigen andern auch Reincken zum Muster genommen habe.« Dort ist zu lesen, wie Bach, als er 1700—1703 dem Chore der Michaelisschule zu Lüneburg angehörte, mittelbar durch einen Schüler Reinckens, den Organisten der Johanniskirche, Georg Böhm, auf Reincken hingewiesen wurde, daß er Reinckens persönliche Bekanntschaft wohl schon in den Ferienbesuchen bei seinem Vetter Joh. Ernst Bach, dem Sohne des Arnstädter Joh. Christoph Bach, zu Hamburg gemacht haben könne; daß schließlich die noch aufzubringenden Orgel- und Klavierstücke Reinckens wahrscheinlich in gerader Linie aus Seb. Bachs Musikalienschranke stammen. Weiter erfahren wir durch Spitta (Bach I S. 252), daß Bach im Herbst 1705 zu Buxtehude, dem berühmten Lübecker Organisten reiste, »dessen Ausbildung zuverlässig in der Richtung der Sweelinckschen Schule geschah.« Als Walther und Bach 1708 in Weimar für längere Zeit zusammen trafen und nach Spitta (Bach I S. 387) ein lebhafter Verkehr zwischen beiden Männern stattfand, mag auch durch Bach Walthers Ansicht von dem Werthe der nordischen Richtung verstärkt worden sein. Auch Christoph Bernhard, jener große Künstler, der bei Paul Siefert in Danzig, einem Schüler Sweelincks ausgebildet war, und später lange in Hamburg weilte, befolgt in der Lehre vom doppelten Kontrapunkt die aus dem 2. Theile des Hamburger Manuskriptes stammende neue Eintheilung desselben. Schließlich scheinen Werckmeister und Walther direkt mit dem Hamburger Manuskript bekannt gewesen zu sein. Werckmeister schreibt in seiner Harmonologia von 1702 in § 186 also: Unter den besten Autores, die vom »gedoppelten« Kontrapunkt geschrieben haben, habe er »im Teutschen nur das wenige gesehen, was Herbst geschrieben, dann ein Manuskript so in Niederländischer Sprache, und aus derselben ins Hochteutsche versetzet, welches doch aus dem Zarlino mehrentheils genommen ist.« Diese Beschreibung paßt ganz auf das ältere Hamburger Manuskript. Sehr wahrscheinlich ist es, daß durch Werckmeister Walther auf dieses Manuskript hingewiesen wurde; daß dieser es genau gekannt haben muß, geht aus den sehr vielen Beispielen hervor, welche Walther aus dem zweiten Theile des Manuskripts entlehnt. Werfen wir noch einen letzten Blick auf dieses Hamburger Manuskript, so drängt sich unwillkürlich ein Vergleich mit der *Melopoïa* des Calvisius auf.

Beide sind aus den Institutionen des Zarlino als Urquelle geschöpft. Doch tritt in dem Äußeren beider Werke, wenn man so sagen darf, die verschiedenartige Natur ihrer Verfasser entgegen: Sweelinck, der große Orgelvirtuose, widmet offenbar seine Hauptthätigkeit diesem Instrumente; er begnügt sich bei dem theoretischen Unterrichte damit, einfach nach der Lehre des Zarlino so zu unterrichten, wie er es selbst wohl von diesem erfahren hatte, und wie sie im Allgemeinen im 3. Theile der Institutionen niedergelegt ist. Da die Theorie nicht sein Hauptinteresse beanspruchen kann, so besteht auch seine Lehre nicht in einer wissenschaftlichen Verarbeitung Zarlino's, sondern in einer bloßen Übersetzung desselben mit zeitgemäßen Erweiterungen. Anders verhält es sich mit Calvisius. An Stelle der zeitraubenden, ermüdenden Thätigkeit eines Virtuosen und Orgellehrers führt er zur Zeit der Abfassung seiner Melopöia als Kantor zu Schulpforta ein für die beschauliche Betrachtung der Dinge geeigneteres Dasein. Daher ist ihm, der als Kantor sein Hauptinteresse mehr auf die Vokalmusik gerichtet und somit für Zarlino's Institutionen, die vollendetste vokale Satzlehre, von vornherein eine besondere Neigung gehegt haben mag, ein tiefes Eindringen in dieses Werk eher möglich, als jenem großen Organisten. Zum Theil aus solchen Gründen mag es kommen, daß Calvisius' Melopöia von einem dem Zarlino verwandten Geiste verfaßt zu sein scheint, was gerade durch die fremde äußere Form noch bekräftigt wird, daß die Sweelinckschen Kompositionsregeln dagegen äußerlich wohl eine getreuere Wiedergabe der Zarlino'schen Lehre bieten, aber durch das allzufeste Kleben am todten Buchstaben Zarlino's nicht nur eine selbstschöpferische Neubearbeitung, sondern damit zugleich auch ein tieferes Erfassen des Zarlinoschen Geistes vermissen lassen. Daher erklärt es sich denn wohl, daß selbst gegen Ende des Jahrhunderts, wo ein lebhafter Verkehr mit der nordischen Richtung und die Bekanntschaft mit jenem Manuskripte nachzuweisen ist, unsere mitteldeutschen Theoretiker mit richtigem Gefühl für das Bessere, im strengen Satze, stets aus Calvisius und seiner Richtung schöpfen, dagegen aus der nordischen Quelle nur das wirklich Neue herübernehmen.

Darf somit dieses Manuskript hinsichtlich der Verarbeitung des Stoffes nicht der Melopöia des Calvisius und der *Synopsis* von Crüger an die Seite gesetzt werden, so besitzt dasselbe inhaltlich Bedeutung genug, um ein näheres Eingehen auf dasselbe, wie es hier geschah, zu rechtfertigen. Zum ersten Male wird in diesem Werke eine Verquickung des Zarlinoschen und nordischen (englischen) Kontrapunkts angestrebt. Das geht besonders im 1. Theile aus der Nebeneinander-

stellung Zarlinoscher und (so zu sagen) nordischer Beispiele hervor. Während die Zarlinoschen Choralbearbeitungen und Fugen eine größere Plastik und hinsichtlich ihrer Klarheit einen der griechischen Blüthezeit verwandten Geist zeigen, tritt auch in den Beispielen, die nicht nachweislich von Sweelinck oder Bull herrühren, eine größere Betonung der technischen Fertigkeit und ein in geistreiche Äußerlichkeiten zerfließender Charakter hervor, der echt nordisch ist. Wie wir aber sahen, hat der 2. Theil jenes Manuskripts ganz besonders historischen Werth. Noch einmal betonen wir, daß von hier aus das Eindringen des Toccatenstils in die Kompositionslehre, sowie der Unterricht des doppelten Kontrapunkts in neuer Form seinen Ausgangspunkt nimmt. Wir gehen zum letzten Theile unserer Vorbemerkungen über, der uns durch einen kurzen Überblick über das ganze Gebiet der von Walther als Quellen benutzten musikalischen Litteratur zu diesem selbst hinüberleiten wird.

3.

Gesamtüberblick über die von Walther benutzte Litteratur.

Von den wenigen, unwesentlichen Citaten aus antiken und modernen, aber nicht musikalischen Werken sehen wir hier ab. Die musikalischen Schriften theilen wir, je nachdem Walther von ihnen Gebrauch machte, in Haupt- und Nebenquellen. Es läßt sich beobachten, daß Walther für die einzelnen Disciplinen hauptsächlich jedes Mal nur aus wenigen Theoretikern schöpft und diese durch eigene Zusätze oder solche aus anderen Schriftstellern, die für ähnliche Disciplinen in Frage kommen, ergänzt. So sind beispielsweise für die elementaren Theile seiner Lehre die *Isagoge* des Snegassius, Joh. Georg Ahles Schriften und Janowkas *Clavis ad thesaurum* die wichtigsten Quellen, welche durch Beiträge aus Gumpelzhaimers *Compendium musicum* und Wallisers *Musica figuralis* ergänzt werden. Bei den Intervallfortschreitungen beherrscht namentlich Baryphonus und Bernhard das Feld; für die Lehre vom vierstimmigen Satz kommt vor allem Crügers *Synopsis* in Frage, während für Kanon und Fuge Bononcinis *Musico prattico* als wichtigste Quelle erscheint, und der doppelte Kontrapunkt aus zwei bedeutenden Schriften zusammengemischt ist: aus Christoph Bernhards Lehre vom doppelten Kontrapunkt und jenem 2. Theile des Hamburger Manuskripts. Als Ergänzung zu diesen Schriften und als viel benutzte Quellen, die sich durch das ganze Werk hinziehen, werden herangezogen die Schriften

eines Werckmeister, unter welchen wiederum dem *Hodegus musicae mathematicae* der hervorragendste Platz eingeräumt wird; ihm folgt Printz mit seinem Satyrischen Komponisten und der historischen Singkunst, sodann Kircher mit der *Musurgia*, Prätorius' *Syntagma*, Andreas Herbstens *Musica practica* und ferner die besprochenen Werke von Calvisius und Lippius.

Von ganz geringer Bedeutung für Walther sind jene Werke, die ihm zufällig in die Hände gekommen sein mögen, oder die er nur citiert, entweder um seine große Vertrautheit mit der sonstigen einschlägigen Litteratur zu zeigen oder aus persönlicher Rücksichtnahme auf Kollegen. Unter solchen Werken sind zu nennen: *Matthaeus Aquaviva Disputationes de virtute morali.* Für die Abfassung erwähnt Walther, der allein in seinem Lexikon darüber Auskunft giebt, kein Datum. Als Todesjahr des Verfassers giebt er 1528 an. In den letzten 26 Kapiteln der 1. Disputation wird von musikalischen Materien gehandelt. Georg Reischius: *Margarita philosophica*, 1503 zu Freiburg zuerst erschienen, spricht im 5. Buche *de Musica speculativa et practica.* Caspar Schott: *Organum mathematicum*, beschäftigt sich im neunten Buche mit der Musik. In den zwei ersten Kapiteln lehrt er, wie ein Unerfahrener aus Zifferntabellen einen vierstimmigen Kontrapunkt setzen lernen könne, die anderen Kapitel dieses Buches enthalten eine *Musurgia*, welche ganz auf Kircher fußt. Das Werk wurde nach seinem Tode vom *Collegium Societatis Jesu* zu Würzburg 1668 edirt. Folgende Werke waren uns nicht zugänglich: Abraham Bartolus: *Musica mathematica* 1614, Joh. Christ. Stierlein: *Trifolium musicale consistens in Musica theorica, practica et poetica* 1691 zu Stuttgart.

Weiter sind noch als unwichtige Nebenquellen zu nennen: *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus ab Auctore Lampadio Luneburgensi congestum* 1537,[1] Heinrich Grimm: *Melopoesis* 1624, *Carissimi: Ars cantandi* (deutsch übersetzt von einem »Musikfreund«) zu Augsburg 1693, Georg Motz: Vertheidigte Kirchen-Musik 1703, Johann Kuhnau: Musikalischer Quacksalber 1700 zu Dresden, Johannes Beer: *Bellum musicum* 1701, Werckmeister: Musikalische Temperatur 1691 zu Frankfurt und Leipzig, *Cribrum musicum* 1700 zu Quedlinburg und Leipzig, *Hypomnemata musica* 1697 zu Quedlinburg und *Harmonologia* 1702 zu Frankfurt und Leipzig, *Principia Musicae* von Joh. Peter Sperling 1705 in Bautzen und Fr. Ehrhardt Niedts Musikalischer Handleitung 2. Theil 1706. Von diesen Werken hat allein das zuletzt genannte einen größeren Werth. Daß Walther das-

[1] Siehe den bereits erwähnten Aufsatz von Eduard Jacobs in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 1. Heft.

selbe nur wenig benutzte, findet unter anderm darin seine Erklärung, daß zur Zeit der Abfassung von Walthers Schrift nur die beiden ersten Theile erschienen waren, der dritte Theil aber, der vom Kontrapunkt handelt, viel später, erst 1717 herauskam. Die Bedeutung dieses Werks, welches methodischer als Werckmeisters Harmonologia, aus dem Generalbaß eine Kompositionslehre entwickelt, konnte nur dann gewürdigt werden, wenn das Werk vollständig zur Einsicht vorlag. Eine richtige Würdigung war unserm Walther 1708 daher noch nicht möglich, und die geringe Berücksichtigung des damals noch unvollständigen Buches ist begreiflich. Kommen diese Nebenquellen wegen ihrer geringfügigen Benutzung durch Walther für uns hier nicht weiter in Frage, so müssen wir bei den Hauptquellen ein wenig länger verweilen. Unter diesen befindet sich ein Theoretiker, dessen musikalische Aufsätze nur in Kopien zugänglich sind: Christoph Bernhard, der berühmte Dresdener Kapellmeister. Von dessen Aufsätzen befinden sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin folgende Kopien:

1) *Außführlicher Bericht*
von dem Gebrauche
der
Consonanz- und Dissonantien
Nebst einem Anhang von denen doppelten und Vierfachen
Contrapunctis,
Autore
Christoph Bernhardi
weyland gewesenen Churfürstlichen Sächsischen Capell Meister zu den Zeiten Churfürsten Johann Georgii des Vierten zu Dresden.
Bestehet aus 29 Capitteln.

2) *Tractatus Compositionis*
augmentatus
Domini
Christophori Bernhardi
bestehet in XIII Capitteln.

3) *Resolutiones Tonorum Dissonantium*
in
Consonantes
conscriptae
a
C. Bernhardi

4) *Christoph Bernhard*
mit Bleistift von moderner Hand darunter geschrieben: Generalbaß.

Die vierte Kopie zerfällt in zwei Theile, von denen der erste lateinisch, der zweite deutsch von einer anderen Hand geschrieben ist. als die vorhergehenden Kopien. Der erste lateinisch geschriebene Theil macht den Eindruck einer selbständigen Arbeit, die nicht von Bernhard stammt. Mit Zugrundelegung des vierstimmigen Satzes wird hier über die Komposition in allgemeiner Weise gehandelt. Der anonyme Verfasser dieses Theils stützt sich auf Christ. Bernhard als größte Autorität, doch werden auch Calvisius, Crüger, Herbst, Kircher, Printz, Bononcini und Werckmeister oft herangezogen. Daraus aber, daß hier Werckmeisters *Hodegus* citirt wird, geht hervor, daß dieses Manuskript erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts verfaßt sein kann. Denn der *Hodegus* erschien 1687. In dem zweiten Theile folgt der ausführliche Bericht Bernhard's von den Kon- und Dissonanzen, welcher mit Ausnahme des letzten 29. Kapitels völlig mit der 1. Kopie übereinstimmt. Während aber in der als Nr. 1 bezeichneten Kopie das 29. Kapitel vom vierfachen Kontrapunkt handelt, wird hier im 29. Kapitel eine etwas zusammengezogene Abschrift des Traktats von den Resolutionen der Dissonanzen in Konsonanzen gegeben; doch ist diese Abschrift nicht vollständig, sie reicht nur bis in das 5. Kapitel jener aus 7 Kapiteln bestehenden 3. Kopie. Walther schöpfte wesentlich aus der 1., 3. und 4. Kopie. Der *Tractatus Compositionis augmentatus*, welcher von Intervallen, Modi und Fugen handelt, und namentlich in seinem letzten Theile einen durch viele Auslassungen fragmentarischen Charakter trägt, kommt für Walther nicht besonders in Frage. Wann nun die drei Aufsätze Bernhards verfaßt sind, läßt sich nicht genau bestimmen. Dürfen wir dem Inhalte nach die Entstehungszeit der originalen Handschriften nur vermuthungsweise in das Ende des 17. Jahrhunderts legen, so wissen wir von den Kopien bestimmt, daß sie zu dieser Zeit geschrieben sind. Aus der Überschrift des ersten Aufsatzes ergiebt sich, daß derselbe nach dem Tode Bernhards, also nach 1692, abgefaßt ist. Daß aber von den drei Werken Bernhards dieser ausführliche Bericht etc. die älteste Arbeit ist, geht, abgesehen von inneren Erweiterungen der Lehre, aus einem Vergleich der äußeren Anordnung der Intervallfortschreitungen in den 3 Kopien hervor. In der ersten Kopie ordnet Bernhard seiner nordischen Schule folgend, ähnlich wie Sweelinck, die Fortschreitungen der Konsonanzen so an, daß er zuerst die Fortschreitungen der perfekten Konsonanzen zu einander darstellt, dann diejenigen der imperfekten und schließlich solche von perfekten zu imperfekten Konsonanzen. Die Dissonanzen jedoch stellt er in den einzelnen Figuren dar, in welchen sie auftreten können, wie in der *Superjectio*, *Subsumptio*, *Variatio etc.* (siehe bei Walther selbst). Im zweiten Traktat,

der von der Komposition überhaupt handelt, nicht nur wie der 1. Traktat von einem Theile derselben, werden die Kon- und Dissonanzen zum ersten Male von Bernhard in eine Lehre vom strengen Satz eingefügt.

Hier treten neue Gesichtspunkte auf: Wurden in dem vorhergehenden Traktat alle zu Bernhards Zeit üblichen Fortschreitungen der Intervalle dargestellt, so wird hier das, was nur im alten Stil gebräuchlich ist, von dem im neuen Stil Üblichen gesondert. Es werden also in diesem Traktat zwei Stilarten geschieden: der alte *Stylus gravis* umfaßt den *Contrapunctus aequalis* und *inaequalis*. Zum *Contrapunctus aequalis* gehörig stellt Bernhard die Konsonanzen dar und zwar nach der Methode des Baryphonus. Hierauf werden zum *Contrapunctus inaequalis* diejenigen Figuren dargestellt, welche für die Dissonanzen im alten Stil maßgebend sind. Nachdem so der *Stylus gravis* abgethan, folgt der *Stylus luxurians*, der seinen Namen von dem Reichthum an Dissonanzen hat. Hier kommt nur ein *Contrapunctus inaequalis* oder *floridus* in Frage. Die hierher gehörigen Figuren der Dissonanzen theilt er in solche, welche im *Stylus luxurians communis* und solche, welche im *Stylus luxurians theatralis* auftreten. So sehen wir also hier durch eine Scheidung der Intervallfortschreitungen im alten und jener im neuen Stil bereits ein tieferes Eindringen in das Wesen der Intervalle, als in dem ersten Traktat. Aber die Darstellung der Dissonanzen in den einzelnen Figuren mochte sich wohl bei dem Unterrichte nicht bewähren; deshalb beschreibt Bernhard in seinem dritten Traktat die Dissonanzen in einer praktischeren Weise, indem er wiederum nach dem Muster des Baryphonus die Auflösungen jeder einzelnen Dissonanz zeigt und zwar diejenigen der *Secunde* in *cap. 1*, der *Quarte* in *cap. 2*, der *Septime* in *cap. 3*, der *None* in *cap. 4*, der *Quarta falsa* in *cap. 5*, der kleinen *Quart* in *cap. 6*, der falschen *Quint* in *cap. 7*. — Prüfen wir die Hauptquellen Walthers hinsichtlich ihrer Totalität des Inhalts, so finden wir nur ein Werk, welches in dieser Beziehung dasjenige Walthers übertrifft, nämlich *Athanasius Kirchers Musurgia*, welche 1650 zu Rom erschien. Daß dieses Werk aber in anderer Beziehung sich mit Walthers Compendium nicht messen kann, wird an geeigneter Stelle gezeigt werden. Alle übrigen Hauptquellen können hinsichtlich der Totalität des Inhalts neben Walthers Werk nicht in Betracht kommen. In der Regel wird in den Schriften über Musik nur ein Gebiet der Musiklehre behandelt. Eine Gruppe lehrt hauptsächlich die Elemente der Musik: so die *Musica* von Nic. Listenius 1540 zu Nürnberg[1],

[1] Dieselbe erschien bereits 1533 unter dem Titel: *Rudimenta musicae* zu Wittenberg, wurde später aber sehr erweitert und erschien so unter dem Titel *Musica* von 1540 an in vielen Auflagen.

so die *Isagoges musicae Libri duo Autore M. Cyriaco Snegassio MDXCI* zu Erfurt mit einem Anhang, in welchem zuerst ein *Utilis Tractatulus de quibusdam circa compositas cantilenas scitu necessariis* mitgetheilt wird, sodann eine *Nova Monochordi dimensio;* ferner ist zu nennen das *Compendium Musicae latino-germanicum* von 1595 von Adam Gumpelzhaimer zu Augsburg und *Musicae figuralis praecepta* von Thom. Walliser zu Straßburg 1611. Alle diese Werke sind Unterrichtsbücher für Gesangsschüler. In ihnen werden die musikalischen Elemente und Begriffe, soweit sie ein Sänger wissen muß, auseinandergesetzt: also die Schlüssel, Noten, Pausen, Taktzeichen, Ligaturen und dergleichen, ferner die Guidonischen Silben und die dazu gehörige Mutation. Mit Übungsbeispielen für Pausen und Synkopen etc. schließt dann meistens ein erster Abschnitt (wir schildern besonders nach Snegassius' *Isagoge*). Im weiteren Verlaufe wird dann gewöhnlich in monadischer Weise von Intervallen und Modi gehandelt; von mehrstimmiger Musik wird fast ganz in diesen Gesangunterrichtsbüchern abgesehen, und die mehrstimmig gegebenen Beispiele sollen lediglich ein praktisches Übungsmaterial für den Sänger sein. Wird aber auch im Text von mehrstimmiger Musik gesprochen, so wird der Schüler nur in knappster Form mit den wesentlichsten Begriffen des mehrstimmigen Gesangs vertraut gemacht. Unter den genannten Theoretikern ragt Snegassius in textlicher Beziehung besonders hervor, Gumpelzhaimer aber durch eine große Fülle aller denkbaren Beispiele, von denen die meisten von ihm oder Orlando Lasso stammen. Auch in Wallisers *Musica figuralis* wird das Hauptgewicht auf die 100 Fugenbeispiele gelegt, welche mit solchen zu zwei Stimmen beginnen und mit sechs- oder mehrstimmigen aufhören. Diese Gruppe von theoretischen Schriften weist insofern, als das hier zu Grunde liegende Tonsystem dem *Genere diatono-diatonico* angehört, noch auf eine vor Zarlino liegenden Periode zurück.

Diejenigen Theoretiker nun, welche einen Kompositionsunterricht im Auge haben, geben wohl eine Lehre vom strengen Satz auf Grund der Zarlino'schen Anschauungen, lassen aber eine Elementarlehre vermissen. Hierher gehören die *Melopoïa* des Calvisius von 1592 und das ältere Hamburger Manuskript, dessen erster Theil die Sweelinckschen Kompositionsregeln enthält. Einige berücksichtigen hierbei in ziemlich gleicher Weise eine mathematisch-philosophische Darstellung neben einer praktischen, so Lippius, bei dem allerdings die spekulative Betrachtung überwiegt, und Baryphonus, der in seinen *Plejaden* neben einer praktischen Darstellung der Kon- und Dissonanzen auch die mathematischen Proportionen der Intervalle in streng wissenschaftlicher Weise entwickelt.

Ein bedeutendes eigenartiges Werk tritt uns in dem *Syntagma musicum* von Michael Praetorius entgegen. Von diesem Werke erschien der 1. Tomus in lateinischer Sprache 1614 zu Wittenberg, der 2. und 3. Tomus hauptsächlich in deutscher Sprache 1618 zu Wolfenbüttel. In den beiden letzteren Theilen wird zum ersten Male der Instrumentalmusik eine große Aufmerksamkeit gewidmet; neue Temperaturen der Tasteninstrumente und dadurch bedingte größere Transpositionsfähigkeit der Modi werden hier gezeigt; zum ersten Male werden die Generalbaßregeln eines Agostino Agazzario, Bernardo Strozzi und des Praetorius selbst mitgetheilt und über das Verhältniß der Vokal- und Instrumentalmusik zu einander wichtige Aufschlüsse gegeben. Doch bleiben alle diese theoretischen Auseinandersetzungen insofern elementarer Natur, als eine Darstellung der instrumentalen Einflüsse in die strenge Satzlehre noch nicht erfolgt war. Sicher würde diese wohl in dem letzten, 4. Tomus, der eine *Melopoïia musica* enthalten sollte, erschienen sein, wäre der Verfasser nicht darüber hingestorben. Einigen Ersatz bietet in dieser Beziehung, wie wir sahen, der 2. Theil des Hamburger Manuskriptes. Trotzdem das *Syntagma* unvollendet geblieben ist und auch fast keine einheitliche Darstellung bietet, hat es doch insofern eine große Bedeutung, als von ihm aus eine lebhaftere instrumentale Bewegung in der Musiktheorie Platz greift, und dasselbe noch bis auf den heutigen Tag für die Geschichte der Instrumentalmusik eine der wichtigsten Quellen ist. Auf Praetorius fußt bereits Crüger, dessen *Synopsis musica* zuerst 1624 erschien. Auf dem harmonischen Princip beruht auch die *Musica poetica* des Joh. Andreas Herbst, welche 1643 in deutscher Sprache in Nürnberg herauskam. In diesem zum größten Theil aus Crügers *Synopsis* geschöpften Kompositionsunterricht fehlen eine Elementarlehre und eine Darstellung des doppelten Kontrapunkts. Wir kommen zu Kircher's *Musurgia* vom Jahre 1650, einem Werke, welches hinsichtlich der Totalität des Inhalts über die Walthersche Lehre gestellt werden muß, aber durch die mangelhafte wissenschaftliche Verarbeitung eine nur geringe Bedeutung beanspruchen darf und somit an wirklichem Werth weit unter dem Waltherschen Compendium steht. Hier ist in größter Fülle ein Material aufgestapelt, wie es in ähnlichem Umfange weder vor-, noch nachher wieder geschah: Neben der Darstellung der neuen Lehre fand die ganze antik-heidnische und mittelalterlich-mystische Betrachtung der musikalischen Disciplinen ihren letzten umfassenden Ausdruck. Gerade durch diese seltene Fülle des Stoffs mochte das auch äußerlich voluminöse Werk den Zeitgenossen Kirchers imponiren, und die zum Theil unverdiente Verehrung, welche es im 17. und 18. Jahrhundert genoß, mag

daraus erklärt werden. Denn Kircher war nicht der Mann, diesen großen Vorrath an Material sichten und verarbeiten zu können; gewissermaßen wuchs ihm die Fülle des Stoffs über den Kopf; dazu kommt weiter, daß er ohne philologisches Ehrgefühl arbeitete und infolgedessen wenig skrupulös in dem einen Buche etwas behauptet, wovon er in einem andern Buche das Gegentheil sagt: so nennt er, um nur ein Beispiel zu geben, von *lib. 3 cap. 5* an stets die Form des grossen Halbtons $\frac{16}{15}$ als die des *Semitonium minus* und erst in *lib 5. cap. 6* § *3* entschließt er sich nach reiflicher Überlegung, jenen Halbton nicht mehr *minus*, sondern richtiger *maius* zu nennen. Solche Widersprüche, die aus einer verworrenen Darstellung von antiker und neuerer Anschauung sich ergeben, beweisen die Oberflächlichkeit und mangelhafte Beherrschung des Gegenstandes. Die Besseren unter den nachfolgenden Theoretikern erkannten bald, daß Kircher nur mit Vorsicht zu gebrauchen sei, und so wurde denn, namentlich was den strengen Satz anbelangt, nur Allgemeineres aus der Musurgia geschöpft, besonders aber aus den Werken der früheren Theoretiker, namentlich des Baryphonus und Calvisius. Auch die nach der Entstehung von Kirchers *Musurgia* fallenden Hauptquellen Walthers sind von solchen einsichtsvolleren Männern verfaßt. Aber wiederum bieten sie Alle keine erschöpfende Darstellung der Musiktheorie. So sehen wir Christoph Bernhards Augenmerk auf die Darstellung der Kon- und Dissonanzen gerichtet: diese nimmt auch in seinem *Tractatus Compositionis* den bei weitem größten Theil ein; eine Elementarlehre fehlt in den drei Bernhardschen Abhandlungen. Printzens Satyrischer Komponist, dessen 1. Theil 1676, 2. Theil 1677, 3. Theil 1679 erschien, und von dem wir eine vollständige Ausgabe von 1696, zu Dresden und Leipzig erschienen, sahen, verträgt ebensowenig eine strenge Kritik, wie Kirchers *Musurgia*. Besonders gereicht diese witzelnde, geistreich sein sollende Dialogform dem Werke zum Nachtheil, denn allzuhäufig wird dadurch die Aufmerksamkeit auf Nebensächliches hingeleitet und Wichtiges, wie eine Lehre vom doppelten Kontrapunkt und Beschreibung der Elemente vergessen. Nur im 1. Theil von *cap. 5* an ist die kleine *Synopsis* wegen ihrer klaren Fassung von wirklichem Werth, doch wird hier, wie überhaupt in dem ganzen Werke, nicht wesentlich Neues geboten. Wissenschaftlicher gehalten, als der satyrische Komponist, ist desselben Verfassers »Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« 1690 zu Dresden.

Werckmeisters Stärke liegt in den mathematisch physikalischen Gebieten der Musik. Durch ihn wird zum ersten Male eine Art von

gleichschwebender Temperatur, eine Tonausgleichung, wissenschaftlich begründet. Sein bedeutendstes Werk ist der *Hodegus musicae mathematicae*, welcher 1686 zu Leipzig erschien. Hier wird in selbständiger Weise von den mathematischen Begriffen und Vorgängen in der Musik gehandelt, ferner von Temperatur, ja auch von den Intervallen, Modi, Takt und Fugen, soweit hier mathematische Fragen berührt werden können. Mit einem Anhang über allegorische und moralische Musik, wobei wiederum die Beziehungen zwischen den einzelnen Zahlen eine Hauptrolle spielen, schließt das Werk. Später stellte er einzelne Gegenstände ausführlicher in besonderen Schriften dar: so erschien 1697 die Musikalische Temperatur zu Frankfurt und Leipzig und 1702 seine *Harmonologia musica* ebenfalls zu Frankfurt und Leipzig. Ist das erstere ein rein mathematisches Werk, so enthält das letztere eine auf Generalbaß beruhende Kompositionslehre. In dieser fehlt wiederum eine Darstellung der musikalischen Elemente. Wie auch in der *Harmonologia* die mathematische Betrachtungsweise Werckmeisters immer von neuem sich geltend macht, so tritt sie auch in den für Walther weniger wichtigen Schriften auf: in den *Hypomnemata musica* von 1697 und im *Cribrum musicum* von 1700.

Bei Janowskas *Clavis ad thesaurum magnum Musicae*, dem 1701 zu Prag erschienen guten alphabetischen Verzeichniß musikalischer Begriffe, vermissen wir eine genauere Darstellung der Kompositionsregeln. Weiter müssen hier einige Schriften von Johann Georg Ahle genannt werden, zunächst sein Musikalisches Frühlings (1695)-, Sommer (1697)-, Herbst (1690)- und Wintergespräch 1701. Alle diese in Dialogform gehaltenen Gespräche, welche in den angegebenen Jahren zu Mühlhausen erschienen, handeln von Dingen, welche bei der Komposition beobachtet werden müssen, so das Frühlings-, Herbst- und Wintergespräch wesentlich von den Kon- und Dissonanzen, das Sommergespräch hauptsächlich von Kadenzen und den in der Musik gebräuchlichen rhetorischen Figuren und Accenten und das Wintergespräch außer den Intervallen auch noch von den Modi. Noch wichtiger als diese Dialoge sind seine 1704 zu Mühlhausen herausgekommenen Anmerkungen zur Singekunst des Vaters Joh. Rudolf Ahle, in welchen oft in historischer Form sehr werthvolle Aufschlüsse über die gegen früher fortgeschrittene Entwickelung der Elemente gegeben sind. Wiewohl Ahle hauptsächlich aus den Printz'schen Schriften (Satyrischer Komponist und Historische Singkunst) schöpft, so finden doch die von ihm behandelten Gegenstände durch eine selbständig prüfende Verarbeitung, die in der Quellenforschung bis zu den Schriften eines Lippius und Baryphonus hinabsteigt, eine ver-

tieftere, mit vielen neuen Errungenschaften glücklicher verquickte Darstellung, als bei Printz.

Von diesen Hauptquellen benutzte Walther diejenigen Schriften am häufigsten, welche ihm zeitlich am nächsten standen, oder am leichtesten zugänglich waren. So wurden Ahle, Werckmeister, Bernhard, Printz und Snegassius am meisten herangezogen. Von diesen wurde er zu Kircher, Herbst, Crüger, Baryphonus, Lippius und Calvisius geleitet, und durch Crüger und Lippius mußte er auf Gumpelzhaimer und Walliser hingeführt werden. Die Schriften dieser Männer mögen wohl meistens in seinem Besitz gewesen sein. Bedenkt man, daß Walther 1703 zur Herbstmesse nach Frankfurt reiste, 1704 nach Magdeburg und Halberstadt kam, wo ihm Werckmeister die *Plejades musicae* des Baryphonus verehrte, 1706 Pachelbel in Nürnberg besuchte, bedenkt man ferner, daß er bis 1707 in Erfurt lebte und von hier oder von 1708 an von Weimar aus die nahe Leipziger Messe sicher oft besuchte, so darf man annehmen, daß er bei diesen Gelegenheiten leicht in den Besitz der Bücher kam, die ja zum größten Theil in den angegebenen Städten erschienen waren. Rechnet man den Böhmen Janowka mit zu den deutschen Theoretikern, so sind die Hauptquellen Walthers nur mit einer Ausnahme sämtlich von Deutschen verfaßt. Diese Ausnahme ist Bononcinis *Musico Prattico*, der in zwei Theilen 1673 zu Bologna erschien. Paul Treu in Stuttgart ließ von dem 2. Theil eine deutsche Übersetzung 1701 erscheinen. Dieser Übersetzung scheint das Werk Bononcinis seine große Verbreitung zu verdanken. In jener als Nr. 4 bezeichneten Bernhard'schen Schrift wird dasselbe zum ersten Male angeführt; und dieser Hinweis mag dem Walther gerade recht gewesen sein. Denn ihm mochte daran gelegen sein, die in der Lehre, z. B. in Werckmeisters Harmonologia, durch das Überwiegen des harmonischen Princips vernachlässigte Polyphonie wieder zu Ehren zu bringen. Daher stellt er die polyhonen Satzformen nach Bononcinis Lehre dar. Der Unterschied zwischen der Lehrmethode deutscher und italienischer Theoretiker tritt uns hier charakteristisch entgegen. Die Deutschen, z. B. Werckmeister, besonders aber Niedt beginnen mit einer homophonen, vierstimmigen Satzlehre und schreiten von dieser fort zum polyphonen Satze; Fugen und doppelter Kontrapunkt werden daher als die schwersten Formen am Schlusse behandelt, Bononcini aber, ein würdiger Epigone der Zarlinoschen Richtung, beginnt mit dem strengen Satze und erst nach der Abhandlung von Fuge und doppeltem Kontrapunkt folgen freiere Formen des mehr als zweistimmigen Satzes.

Nachdem in den 15 Kapiteln des 1. Theils allgemeinere Vorbemerkungen gegeben sind, die sich auf das Wesen der Musik, auf

die Proportionen, Entstehung der Kon- und Dissonanzen und Erklärung elementarer Begriffe beziehen, folgt im 2. Theile in 21 Kapiteln eine eingehende Lehre vom Kontrapunkt, welche sich der Zarlinoschen Darstellung anschließt. Ähnlich wie Zarlino bietet Bononcini eine Satzlehre, welche es hauptsächlich mit der geistlichen Musik zu thun hat, die im Konzert- oder *A capella* Stil komponirt wird. Von der weltlichen Musik wird weiter nichts gesagt, als daß zu ihr Arien, Kanzonetten, Lieder und die *Stili recitativi* und *madrigali* gehören; von der instrumentalen Musik schweigt Bononcini ganz.

Will man einen Einblick in das musiktheoretische Treiben des 17. Jahrhunderts haben, so muß man alle die genannten Schriften auf einmal zusammen betrachten. Das that eben Walther in seiner Kompositionslehre, auf die wir nun näher eingehen wollen.

II.

Beschreibung von Walthers Kompositionslehre.

1.

Die äußere Form des Werks und allgemeine Vorbemerkungen.

Die fast unversehrt erhalten gebliebene Kompositionslehre J. G. Walthers ist in ihrer äußeren Form ein starkes, in gelbbraune dicke Pappe eingebundenes Buch von großem Quartformat. Von den 183 Quartseiten des Werkes haften 167 Blätter noch fest im Einbande, die übrigen Blätter haben sich allmählich losgelöst und sind nicht vollzählig vorhanden. Doch entsteht dadurch keine Lücke in dem Werke, denn die einzige fehlende Quartseite 169 wird durch eine andere Handschrift in kleinem Quartformat ersetzt. Überhaupt liegen zwischen den losen Blättern des Originals mehrere Blätter dieses anderen Manuskripts, welche außer jener eben genannten Ergänzung nur Abschriften aus dem Original enthalten. Das sauber und mit großer Sorgfalt niedergeschriebene Original rührt von Walthers eigner Hand her. Der deutsche Text ist häufig mit lateinischen Citaten aus den bereits genannten Werken durchsetzt; auch sonst werden einzelne technische Ausdrücke mit ihrem lateinischen, oft auch griechischen Namen erwähnt. Seltener kommen italienische oder gar französische Bezeichnungen vor. Eigentliche Schreibfehler finden sich vereinzelt

in den Notenbeispielen. Der Lehrstoff wird in einzelnen Kapiteln, deren jedes in mehrere Paragraphen zerfällt dargestellt.[1]

Die Handschrift Walthers beginnt auf Fol. 1 mit einer Dedikation des Buches an den Prinzen Johann Ernst von Weimar zu dessen Namenstage, dem 13. März 1708.[2] Nach dem leeren Fol. 3 beginnt Fol. 4 die Kompositionslehre selbst. Dieselbe zerfällt in 2 Theile. Der erste Theil handelt von den Elementen in der Musik, der zweite enthält eine Melopöia. Beide Theile haben je eine allgemeinere und eine speziellere Abhandlung.

Die erste allgemeinere Abhandlung des ersten Theils reicht von Folio 4—51. Das Inhaltsverzeichniß der Kapitel ist folgendes:

»Erster Abhandelung

Cap. 1: Was die *Music* sey, und wie dieselbe abgetheilet werde.
Cap. 2: Vom Gesange und deßen Abtheilung.
Cap. 3: Von denen *Noten*, und ihrer Geltung,
Cap. 4: Von denen *Pausen* und deren Geltung,
Cap. 5: Vom *Tacte*,
Cap. 6: Von denen *Puncten*,
Cap. 7: Von denen *Ligaturen*,
Cap. 8: Von denen übrigen *Characteribus*.

Es folgt von Fol. 31 an ein großes alphabetisches Verzeichniß musikalischer Kunstausdrücke. Von Fol. 51*v*—65*v* reicht die zweite Abhandlung des ersten Theils, in welcher dem Schüler ausschließlich die *Claves* erklärt werden. So handelt

Cap. 1: »Von denen *Clavibus*«,
Cap. 2: »Von unterschiedlicher Stellung der Music-Schlüßel«,
Cap. 3: »Von Ursprunge und Zunehmung derer *Clavium*«,
Cap. 4: »Von denen *Diatoni*schen, *Chromati*schen und *Enharmoni*schen *Clavibus*«,
Cap. 5: »Vom rechten Gebrauch und Eigenschaft des ♮ und ♯«.

---

[1] Nach den Monatsheften für Musikgeschichte von Eitner 4. Jahrg. 1872 S. 165 kam dies Autograph aus der Bibliothek eines Grafen von Voss in die Hände des Antiquars Emanuel Mai in Berlin. Von diesem erhielt es die Antiquariatshandlung von List und Francke in Leipzig, und dort kaufte es Spitta an.

[2] Prinz Joh. Ernst von Weimar, der hauptsächlich das Violinspiel pflegte, »traktirte anbey das Klavier und ohngefähr vor seinem Tode, welcher *an.* 1715 den 1sten *Augusti* zu Franckfurt am Mayn erfolget, auch drey viertel Jahr lang die Komposition ... unter meiner geringen und unterthänigsten Anführung« ... (Walther, Lexikon pag. 331).

Nach einem leeren Blatte trägt Folio 66 die Aufschrift »Anderer Theil«, Folio 67—113 umfaßt »*Musicae Poeticae Pars generalis*«. Nach einer Einleitung, in welcher dem Schüler das Nöthigste über die Stellung der Musik als einer mathematisch-philosophischen Wissenschaft gesagt ist, beginnt die eigentliche *Melopoïa* auf Folio 79. Zunächst lernt hier der Schüler die Intervalle, die Kon- und Dissonanzen, sowie die einfachsten Akkordverbindungen kennen.

Cap. 1 handelt: »Von denen *musicalis*chen *Intervallis*«,
Cap. 2: »Von denen beyden *Semitoniis*«,
Cap. 3: »Von denen beyden ganzen Thonen«,
Cap. 4: »Von der *Tertia*«,
Cap. 5: »Von der *Quarta*«,
Cap. 6: »Von der *Quinta*«,
Cap. 7: »Von der *Sexta*«,
Cap. 8: »Von der *Septima*«,
Cap. 9: »Von der *Octava*«.

Alle Intervalle werden darauf übersichtlich in einer Tabelle dargestellt. Es folgt eine Beschreibung kleinerer Intervalle, wie Komma, Apotome, Diesis, Limma, Schisma und Diaschisma; Kap. 10 handelt »Von denen gebräuchlichen und ungebräuchlichen Intervallen« und bildet den Übergang von der *Monas* zur *Dyas musica*.

Cap. 11 handelt: »Von denen *Consonantien*«,
Cap. 12: »Von denen *Dissonantien*«,
Cap. 13: »Von der *Triade harmonica*«,
Cap. 14: »Von denen Stimmen, und sonderlich denen *Principal*-Stimmen«.

Hier werden die einfachsten vierstimmigen Akkordverbindungen gelehrt und zwar zunächst die Verbindung von einfachen Dreiklängen, dann solche von Sextakkorden; es folgen besondere Regeln, wie man Quarte, Tritonus, Quinte, Sexte und Septime im harmonischen Satze zu behandeln hat.

In *Musicae Poeticae Pars specialis*, die Folio 114 beginnt, wird der Schüler zur Lehre vom strengen Satz geführt.

Cap. 1 handelt: »Vom Gebrauch und Folge der *Consonantien in genere*«,
Cap. 2: »Vom Gebrauch und Folge der *perfecten Consonantien in specie*«,
Cap. 3: »Vom Gebrauch und Folge der *imperfecten Concordantien in specie*«,
Cap. 4: »Vom Gebrauch der *Dissonantien*«,

Cap. 5: »Von der *Relatione Non-Harmonica*«,
Cap. 6: »Von dem Texte«,
Cap. 7: »Von denen *Modis musicis in genere*«,
Cap. 8: ohne Überschrift, handelt von den »*Modis musicis in specie*«,
Cap. 9: ebenfalls ohne Überschrift läßt sich auf die *Transposition*, *Reduction* und *Repercussion* ein,
Cap. 10 handelt »*De Fugis*«,
Cap. 11: »Von der *Imitation* oder *Fuga impropria*«,
Cap. 12: »Von der *Fuga totali*«.

Ohne Kapitelbezeichnung folgt zum Schluß die Lehre »Von denen doppelten Contrapuncten«. Bei dieser Anordnung folgt Walther vor allem der in der Crügerschen *Synopsis* gegebenen Eintheilung. Wie dieser stellt auch er neben einer Melopöia eine Elementarlehre dar. Aber trotzdem zeigt sich eine äußere Verschiedenheit der Anordnung. Bei Crüger erkennen wir die Lippsche Eintheilung des gesamten Stoffes nach Materie und Form. Die Materie hat es mit den Elementen zu thun, die nach ihrer Zugehörigkeit zu einer *Monas*, *Dyas* oder *Trias musica* beschrieben werden. unter Form verstehen Lippius und Crüger die Komposition selbst. Während nun zu Crügers Zeit der Lehrstoff insofern noch ein kleines Gebiet umfaßte, als hauptsächlich nur der vokale Stil in Frage kam, so war zu Walthers Zeit durch die Berücksichtigung alten und neuen Gebrauches namentlich in Bezug auf die Elementarlehre dieser Stoff mächtig erweitert worden. Um denselben übersichtlich darzustellen theilt Walther sowohl die Elementar-, wie Kompositionslehre in eine allgemeinere und speziellere Abhandlung. Zu dieser Sonderung mochte er durch Calvisius angeregt sein, der in der Anordnung seiner Melopöia diesem Principe folgt.

Der ganze erste Theil bei Walther entspricht in seinem Inhalte einem großen Theil dessen, was bei Crüger in der *Monas musica* dargestellt wird; die ganz einfachen Elemente und Begriffe werden hier gegeben. Der 2. Theil, die eigentliche Melopöia, folgt ziemlich getreu der Crügerschen Anordnung. In der allgemeinen Abhandlung wird das noch übrige Gebiet der Crügerschen *Monas musica*, werden die Intervalle beschrieben; es folgt wie bei Crüger die *Dyas* und *Trias musica*. Während Crüger aber die Lehre von der Form mit dem vierstimmigen Satze beginnt, zieht Walther diesen in die allgemeinere Abhandlung noch mit hinein. Im übrigen deckt sich die speziellere Abhandlung noch mit dem, was Crüger als zur Form gehörig dargestellt. Wie bei diesem folgen auf die Fortschreitungen der Kon- und Dissonanzen die Schlüsse, die zusammen mit den Modi

dargestellt werden, sodann die strengen Formen der Fuge und des doppelten Kontrapunkts, von denen ja bei Crüger nur wenig zu finden war. Fast das ganze Werk ist aus den früher erwähnten Schriften zusammengestellt. Größere Abschnitte, für die eine Vorlage nicht aufzufinden war, sind: I. 2. Abhandl. Kap. 5 § 10—20, wo über die Eigenschaften des ♮ und ♭ gesprochen wird, ferner II. 1. Abhandl. Kap. 14, die größere letzte Hälte, in welcher die einfache harmonische Behandlung des Tritonus, der Quinte (besonders *Quinta falsa*), Sexte und Septime gezeigt wird, sodann II. 2. Abhandl. Kap. 7 § 1, die Annahme dreier Modi für den modernen Gebrauch und schließlich noch II. 2. Abhandl. Kap. 9 § 12—17, die Choralbearbeitung.

Doch auch sonst ist das Werk reich an originalen Erweiterungen der Lehre, wie wir an geeigneter Stelle sehen werden. Ehe wir nun zu einer Darstellung des Inhalts übergehen, berühren wir zum Schlusse dieser allgemeinen Vorbemerkungen noch die Frage, in welcher Weise Walther den vokalen und instrumentalen Stil der Komposition berücksichtigt.

Wie wir sahen, datirt seit dem Erscheinen von Praetorius' *Syntagma musicum* und des Hamburger Manuskripts eine neue Epoche in der Musiktheorie. War bis dahin die äußere Form verschiedenen Wandlungen unterworfen gewesen, so begann von jetzt an durch Berücksichtigung der Instrumentalkomposition die innere Ausbildung des Lehrmaterials selbst. Crügers *Synopsis*, in der die äußere Wandlung zu einem gewissen Abschluß gebracht ist, richtet das Hauptaugenmerk noch fast ausschließlich auf den besonders in der kirchlichen Musik zu Tage tretenden vokalen Stil. Dieser kam bisher allein für die ernste kunstmäßige Komposition und deren Unterricht in Frage. Aber bald werden in den Musikkompendien mehrere Stilarten aufgeführt. Kircher führt in der *Musurgia* folgende an:

1) *Stylus Ecclesiasticus*,
2) » *Canonicus*,
3) » *Motecticus*,
4) » *Phantasticus*,
5) » *Madrigalescus*,
6) » *Melismaticus*,
7) » *Theatricus et Choricus*,
8) » *Symphoniacus*,
9) » *Recitativus*.

In dem 1. Theile jener 1. Kopie Bernhardscher Aufsätze werden diese neun Arten jedoch in 3 Gruppen zusammengefaßt, nämlich in

Stylus ecclesiasticus, *theatricus*, und *recitativus*.[1] Bernhard selbst zieht sie im *Tract. Comp. augment.* in zwei zusammen, nämlich *St. gravis*, der dem *St. ecclesiasticus* entspricht, und *St. luxurians*, dessen beide Theile, *communis* und *comicus* dieselben Gebiete, wie der *Stylus theatricus* und *recitativus* umfassen.

Dieser Bernhardschen Scheidung eines *St. gravis* und *luxurians* folgt im gewissen Sinne auch Walther, wenn er in seiner Lehre den alten Anschauungen die neuen gegenüberstellt. Daß diese Scheidung auch sonst schon üblich geworden war, geht daraus hervor, daß Adam Reincken in dem 1. Theile seines Manuskripts von 1670 das Material in derselben Weise sondert.

Findet aber durch diese Darstelluug alter und neuer Lehre schon insofern eine indirekte Rücksichtnahme auf die Instrumentalmusik statt, als die neue Lehre nur aus dieser entstanden ist, so nimmt Walther auf die Instrumentalkomposition Rücksicht. Jedoch unterscheidet er sich hierbei wesentlich von Printz, Werckmeister und besonders Niedt. Alle diese legen einen zu großen Nachdruck auf die Instrumentalkomposition zum Nachtheil des vokalen Satzes. Niedt bietet hier das prägnanteste Beispiel: In dem 1. Theile seiner Handleitung wird das Generalbaßspielen auf dem Klaviere gelehrt, es folgt dann im 2. Theile eine Formenlehre, wie man aus einem Generalbasse Ciaconen, Allemanden etc. erfinden könne, und erst im letzten Theile wird von strengen Satzformen: Kontrapunkt, Kanon etc. gehandelt. Im vollen Gegensatze dazu steht Walther. Bei diesem bleibt das Hauptaugenmerk auf den vokalen Satz gerichtet und nur beiläufig, doch ausreichend werden instrumentale Eigenthümlichkeiten berücksichtigt.

2.

Die wissenschaftlich-spekulativen Betrachtungen in Walthers Lehre.

Diese Betrachtungen sind auf ein kleinstes Maß zusammengeschrumpft. Nur zwei größere Abschnitte handeln ausschließlich in philosophischer Weise von der Musik, nämlich fast das ganze erste Kapitel und die Einleitung in die eigentliche Melopöia. In I.

[1] Es heißt dort *cap. 21: 1) Ecclesiasticus tractat cantiones sacras in Templis et in piis conviviis. 2) Theatricus tractat cantiones profanas, quas Allemand Courant Saraband Menuet Gique Ouverture aliisque eiusmodi peregrinis nominibus appellamus, ac in ludis tamen Theatralibus et aliis Festivis et Profanis adhibemus. 3) Recitativus tractat et sacros et profanos textus, ac proinde utique Dramatibus familiaris legibus metrorum adstringitur.*

1. Abhandl. Kap. 1 bezeichnet Walther nach Werckmeisters *Hod. cap. 3* die Musik als »eine himmlisch-philosophische und sonderlich auf Mathesin sich gründende Wissenschaft«.

Musica kommt entweder her von *Μοῦσα* (Snegass. *Isag. I c. 1*)[1] oder *ἀπὸ τοῦ μῶσθαι investigare* (Snegass.) oder von Moys das Wasser (Kircher *Mus. l. II c. 1*). Ihre himmlische Natur wird mit Bibelstellen und einem Citat des Pythagoras (Werckmeister Harmonologia i. d. Dedikationszuschrift) begründet. Ihr philosophisches Wesen wird dadurch nachgewiesen, daß sie ihre Principien aus Metaphysik, Physik, Geometrie und Arithmetik holt (Lippius *Synopsis*); ihr Zweck aber ist, den Menschen zur Andacht gegen Gott zu bewegen (Harmonologie, *Hodegus c. 46*). Durch Citate aus Augustins Confessionen wird gezeigt, wie dieser durch die Musik zum christlichen Glauben bekehrt worden sei (Printz Histor. Singk. c. XIV § 30).

Aus der Einleitung zur Melopöia im engeren Sinne erfahren wir, daß die Materie der Sonus sei, der in *Monas*, *Dyas* oder *Trias musica* auftreten könne, die Form beruhe in der künstlichen Disposition der Töne (Lippius und Crüger). Aus den Zahlen werden Proportionen gebildet, in denen alle Intervalle enthalten sind. Es folgt eine Aufzählung dieser Rationen oder Proportionen nach Werckmeisters *Hodegus*, Printz' Satyr. Comp. und der 1. Pleiade des Baryphonus. Nach Printz Hist. Singk. c. V wird das Märchen von der ersten Auffindung der Proportionen durch Pythagoras in einer Schmiede mitgetheilt. Es folgt ähnlich dem von Printz Satyr. Comp. *I, c. XII* § 20—24 gegebenem Muster die Eintheilung der einfachen Konsonanzen auf einer über ein vier Schuh langes Brett gespannten, in *c* gestimmten Saite. Wird diese in zwei gleiche Theile zerlegt, so erhält man das Verhältniß der Oktave; wird sie in drei Theile zerlegt, bekommt man das Verhältniß der Quinte u. s. f. Aber in 7 Theile zerlegt giebt sie nicht das Verhältniß einer Konsonanz. Hier läß sich Walther nach Werckmeisters *Hodeg. c. 5* und Musik. Temperatur c. 26 in mystischer Weise auf die wunderbare Natur der Siebenzahl ein. Auch auf den Streit des Pythagoras und Aristoxenos über den Richter in musikalischen Dingen kommt Walther im Anschluß an Printz Hist Singk. c. VI zu sprechen. Die Schlichtung dieses Streits durch Ptolemaeus wird nach der 1. Pleiade des Baryphonus berichtet. Zum Schlusse dieser Einleitung weist Walther noch auf die Ansicht eines Snegassius, besonders aber Lippius, Werck-

[1] Wenn es nicht ausführlich gesagt wird, woher die einzelnen Partien entlehnt sind, so stehen Walthers Quellen für die einzelnen Ausführungen kurz in Klammern angegeben.

meister und Printz hin, welche glauben, daß zur vollkommenen Beherrschung der Musik eine »*Encyclopedia musico-philosophica* von Arithmetik, Geometrie, Historie, Physik, Dialektik, Rhetorik, Ethik« u. s. w. gehöre. In einer Anmerkung wird noch das Wesen und der Nutzen des Monochords beschrieben.

Außer diesen beiden größeren Abschnitten philosophischer Betrachtung in Walthers Lehre, finden sich auch im Texte der praktischen Darstellung hie und da philosophische Bemerkungen. In I 2. Abth. cap. 4 wird nach Janowkas »*Clavis ad thesaurum*« etc. darauf hingewiesen, daß in der heutigen Musik drei *genera modulandi* vermischt gebraucht werden: das *genus chromatico-diatonicum*, *diatonico-chromaticum* und das *genus chromatico-diatonico-enharmonicum*. Je nachdem nun in einem Stücke diatonische oder chromatische Töne vorherrschen, gehört das Stück einem der beiden ersteren Geschlechter an, treten aber die diatonischen Töne vor den chromatischen und enharmonischen zurück, so gehört es dem letzten Geschlechte an. In II 1. Abhandl. Kap. 11, 13 und 14 finden wir noch philosophische Äusserungen. Schon vorhin wurde darauf hingewiesen, daß die Intervalle bestimmte Zahlenproportionen haben. Dieser Satz wird nun genauer ausgeführt: Je näher eine Proportion der Unität ist, desto vollkommener ist sie, je weiter entfernt, desto unvollkommener (Werckm. *Hod. c. 23*). Diejenigen Intervalle nun, deren Proportionen in der ersten Quadratzahl 4 enthalten sind, heißen vollkommene Konsonanzen, die in der 1. vollkommenen Zahl 6 und in der 1. Kubikzahl sich finden, heißen unvollkommene Konsonanzen. Intervalle aber, deren Proportionen außerhalb dieser harmonischen Zahlen 1 2 3 4 5 6 8 liegen, heißen Dissonanzen, weil sie wegen ihrer grösseren Entfernung von der Unität von unserm Verstande und Gehör nicht so leicht begriffen werden, wie die Konsonanzen. Solche Zahlen sind beispielsweise 8, 9, 10; 15, 16; 24, 25; 80, 81. Diese Ausführung schöpft Walther in wörtlicher Übersetzung aus der 4. Pleiade des Baryphonus, der diese Disciplinen wiederum aus Lippius' Synopsis entlehnt hat. Die natürliche Stellung der Konsonanzen im mehrstimmigen Satze hat Gott in die Reihenfolge der harmonischen Zahlen gelegt:

8
6
5
4
3
2
1

Darnach kommt der Oktave der tiefste, und den Terzen der höchste Platz zu:

8 $\overline{\overline{c}}$
6 $\bar{g}$
5 $\bar{e}$
4 $\overline{c}$
3 g
2 c
1 C

Die meisten Verdoppelungen darf der Grundton einer Trias haben, die wenigsten die Terz derselben. Die drei tiefsten Töne C D E leiden nur Oktaven, die folgenden Töne F und G nur Oktaven und Quinten unmittelbar über sich. Diese alten Betrachtungen nimmt Walther wörtlich aus dem Frühlingsgespräch Ahle's pag. 21 herüber, der aus Baryphonos und Lippius, der allgemeinen Hauptquelle für diese Dinge, schöpft.

Aber auch auf die religiös-mystischen Darstellungen eines Lippius, Werckmeister und anderer weist Walther hin. In einem längerem Citat aus Lippius' Synopsis wird die *Trias harmonica* als ein Abbild der göttlichen Dreieinigkeit angesehen. An einer anderen Stelle wird noch ausführlicher der Lippiussche Text wörtlich angeführt. In diesem Citat ist der Baß mit der Erde, der Tenor mit dem Wasser, der Alt mit der Luft und der Diskant mit dem Feuer verglichen.— Überblicken wir noch einmal diese gelehrten Betrachtungen Walthers, so vermissen wir Vieles, was in der theoretischen Darstellung früherer Zeiten eine große Rolle spielte. So erfahren wir, um nur das Wichtigste hervorzuheben, nichts von dem der neueren Musik zu Grunde liegenden diatonisch-syntonischen Tonsystem. Die ganze heidnische Spekulation, wie sie Zarlino in den beiden ersten Theilen der Institutionen darstellt, fehlt so gut wie ganz. Nicht mehr hat bei Walther die Musik das Principat über alle sieben freien Künste (Zarl. *Ist. I c. 2*); nichts mehr hören wir von einer *Musica mundana* (Sphärenmusik, Z. *Ist. I c. 6*), von den wunderbaren Wirkungen der Musik bei den alten Völkern (Z. *Ist. I c. 2*) und von akustischen Betrachtungen (Z. *Ist. II c. 10* und *11*).

Aber auch die christliche Mystifikation der Musik, die ein halbes Jahrhundert nach Zarlino, seit Lippius, gang und gäbe war, findet bei Walther nur noch eine geringe Berücksichtigung. Die Art, wie er auf diese hinweist (z. B. II. 1. Abh. c. 13 § 26 »Von der *Triade harmonica* hat Lippius gar schön also geschrieben —«) bezeugt, daß er diesen mystischen Betrachtungen gegenüber einen objektiv-historischen Standpunkt einnimmt. Das Einzige, worauf er

überhaupt näher eingeht, sind die Proportionen. Aber auch hier verzichtet er auf eine ausführliche mathematische Entwicklung, wenn er in der Einleitung zur eigentlichen Melopöia § 15 sagt: »Wie man die Proportiones addire, copulire, mediire, subtrahire, aequiparire und radicire, solches ist zu finden in des *Baryphoni Pleiadibus musicis*; und H. Werckmeisters seel.[1] *Musicae mathematicae Hodego curioso.* Denn eine völlige *Musicam arithmologicam* aufzusetzen ist unser jetziges Vorhaben nicht; sondern durch angeführtes habe nur zeigen wollen, daß die Music eine mathematische Wissenschaft sey.«

Aus diesen beiden Umständen, 1) aus den äußerlich sehr begrenzten philosophischen Betrachtungen, 2) aus der Behandlungsweise der betreffenden Themata kommen wir zu folgenden Schlüssen: Für die geringe Berücksichtigung der Spekulation mag der Hauptgrund darin liegen, daß diese Musiklehre kein gelehrtes Werk, sondern ein Unterrichtsbuch sein sollte. Wie bei Calvisius und Crüger findet daher zunächst aus pädagogischen Gründen eine Beschränkung dieser Betrachtungen statt. Dafür aber, daß Walther bei den berührten philosophischen Disciplinen auf eine vertieftere Darstellung verzichtet, daß er in spekulativer Beziehung nicht wissenschaftliche Entwickelungen, sondern nur Resultate der Forschungen giebt, dafür mögen außer pädagogischen Rücksichten auch noch andere Gründe maßgebend gewesen sein. Es scheint sich im Gegensatz zur bisherigen von Zarlino und Lippius befestigten Anschauungsweise die Überzeugung bei Walther Bahn zu brechen, daß die Musik mit den philosophischen Wissenschaften durchaus nicht in einem so engen Zusammenhange stehe, wie bisher geglaubt wurde, und daß bei ihrer speziellen Betrachtung von philosophischen Darstellungen eigentlich ganz abgesehen werden könne; kurz die spätere Ansicht, daß die Musik keine gelehrte Wissenschaft, sondern eine selbständige Kunst sei, mag hier von unserm Freunde voraus empfunden sein.

Durch diese noch dunkel geahnte neue Anschauung von dem Wesen der Musik wird ein ganz gehöriger Fortschritt in der Theorie bezeichnet: Der Gegensatz zwischen Praktiker und Theoretiker verschiebt sich. Wurde seit Boetius der Theoretiker höher geschätzt als der Praktiker (*Inst. mus. I cap. 34*), wozu auch der Komponist gerechnet wurde, so steht in der neueren Anschauung der Komponist über dem Theoretiker. Wie aber die früheren philosophischen Betrachtungen ihren Ursprung einer vorausgehenden Musikthätigkeit verdanken, so ist auch die von Walther geahnte neue Anschauung eine natürliche Folge der neueren Entwicklung der praktischen Musik selbst. Auf

[1] Werckmeister war am 26. Okt. 1706 gestorben.

die praktische Musiklehre Walthers gehen wir in den folgenden Abschnitten ein.

3.

Die Elementarlehre, soweit sie in den beiden Abhandlungen des ersten Theils von Walthers Werk enthalten ist.

Zunächst werden in der ersten Abhandlung in Kap. 1 § 2 und 3 und Kap. 2 noch allgemein orientirende Vorbemerkungen für die praktische Musiklehre gegeben. Wörtlich nach Printz Satyr. Comp. *I* cap. *5* ist die Abtheilung der Musik in *theoretica* und *practica* gegeben. Zur ersteren gehört:

1) Musica Historica,
2) Musica Didactica,
3) Musica Signatoria;

zur *Practica* gehört:

1) Musica Modulatoria,
2) Musica Poetica.

Die *M. poetica*, mit der wir es in Walthers Lehre hauptsächlich zu thun haben, unterrichtet, wie man eine »Zusammenstimmung der Klänge erstlich inventiren und hernach zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmals kan gesungen oder gespielet werden. Und solche Zusammenstimmung nennt man nachgehends einen Gesang«. Dieser kann sowohl Choral- als Figuralgesang sein. Nach einer kurzen Erklärung beider Arten läßt sich Walther ausführlicher nach Joh. Georg Ahles Anmerkungen zu seines Vaters Singkunst Kap. 1 auf den letzteren ein. Der Figuralgesang ist entweder *naturalis* (ohne Vorzeichnung von ♯ oder ♭) oder *artificialis* (mit Vorzeichnung fiktiler Zeichen). Jede von beiden Arten ist *Dur*, wenn sie von ihrem Grundton an beim melodischen Aufstieg eine große Terz hat, und *Moll*, wenn sie eine kleine Terz hat. Es werden weiter die technischen Bezeichnungen des Gesanges erklärt und in ihren gegenseitigen Beziehungen dargestellt. So gehört *Cantus fictus* (oder *transpositus in latiore sensu*) sowohl zum *C. artificialiter durus*, wie *mollis;* ein *C. transpositus* (*in sensu strictiore*, d. h. im älteren Sinne) gehört nur zum *C. artificialiter mollis*, aber nicht umgekehrt, außer dem transponirten Dorisch. Mit demselben Rechte müßte Walther dies auch von dem transponirten äolischen und phrygischen Modus erwähnen, denn beide haben ein ♭ vorgezeichnet und behalten ihre kleine Terz. Zum Schlusse des zweiten Kapitels wird noch gesagt,

daß ein Gesang aus *Characteribus*, *Clavibus*, *Intervallis* und *Modis* besteht.

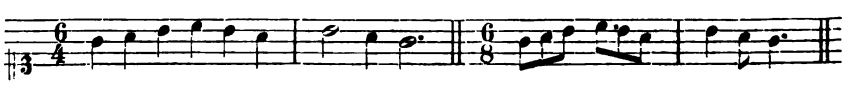
In diesen Ausführungen sind, wie wir sehen, bereits neue und alte Anschauungen vermischt. Alt ist die nach Printz gegebene Eintheilung der Musik, in welcher der theoretischen Lehre vor der praktischen der erste Platz eingeräumt wird. Neue und zum Theil originale Anschauungen Walthers begrüßen wir in der Beschreibung des Figuralsgesangs. Hier folgt er theilweise der Darstellung der beiden Ahle (Vater und Sohn). Auch dort (Kap. 4 der Singkunst von Ahle) wird der *C. naturalis* von dem *C. artificialis* oder *fictus* geschieden und der *C. fictus* ist *durus* oder *mollis*. Daß hier aber das alte Dur und Moll gemeint ist, geht daraus hervor, daß *C. naturalis* nicht Dur und Moll sein kann, und das ferner der *C. fictus* Dur genannt wird, wo Kreuze, und Moll, wo *b rotunda* vorgezeichnet sind. Es ist hier also nur eine unwesentliche Erweiterung der uralten Unterscheidung der Modi hinsichtlich ihres natürlichen und transponirten Systems, eine Unterscheidung, wie sie sich fast in der ganzen bisherigen theoretischen Litteratur angegeben fand. Walther stellt jedoch nicht nur die oft doppelsinnigen Ausdrücke, so besonders den des Moll klar, sondern die moderne Auffassung von Dur und Moll, der Unterschied nach großer und kleiner Terz wird maßgebend für die obige Eintheilung. Dieser zuerst von Zarlino angedeutete Unterschied eines harten und weichen Dreiklangs wurde zunächst von Lippius deutlich ausgesprochen und zum Princip für die Anordnung der Modi erhoben; in allem schließt sich ihm Crüger an, nur erweitert er in *cap. VIII.* seiner *Synopsis* noch äußerlich den Unterschied der harten und weichen Dreiklänge dadurch, daß sie theils aus natürlichen *(diaton.)*, theils aus natürlichen und fiktilen *(chrom.)* Tönen vermischt bestehen. Aber in der Folgezeit traten diese neuen Ansichten in der Lehre wieder ganz zurück. Erst Werckmeister unterscheidet im *Hodegus cap. 42* die Modi wieder nach großer und kleiner Terz. Auf die ältere Lehre nimmt Walther wieder Rücksicht, wenn er von einem *Cantus transpositus* (in *latiore sensu*) einen *Cantus transpositus* (in *strictiore sensu)* scheidet und hierbei die früher allein übliche Transposition eines Modus in die höhere Quart oder tiefere Quint auseinandersetzt.

In Kap. 3 handelt Walther von den Noten. Diese merken die Zeitdauer des Klanges an. Im Gegensatz dazu stehen die *Claves*, welche die Höhe oder Tiefe eines Klangs bestimmen. Nach Snegassius *Isag. 1. I cap. 3* und besonders Janowkas *Clavis ad thesaurum* zählt Walther die *Notae figuratae*, die im Gegensatz zu den *planae* verschiedenen Werth haben, von der Maxima, die 8 Takte gilt, bis zur *Subsubsemifusa*, von denen 64 auf einen Takt gehen,

auf. Auch die deutschen Namen: »Ganze« Note, weil sie einen ganzen Takt ausmacht, »Halbe«, »Viertel« u. s. w. finden sich hier. In einer Tabelle, die aus Janowkas *Clavis* entlehnt ist, werden die gebräuchlichsten Noten von *Semibrevis* bis *Subsemifusa* dargestellt. Original ist die Bemerkung, daß die von Walther zum ersten Male mit aufgezählte *Subsubsemifusa* außer von deutschen Organisten fast gar nicht angewendet werde: aus Ahles Anmerk. zur Singk. Kap. 2 stammt die Notiz, daß man die Maxima nur noch so gebrauche, daß sie über viele Worte geschrieben werde, die taktlos auf diesen Ton gesungen werden. Bei der Brevis werden die Regeln der alten *Ligaturae rectae* und *obliquae* nach Snegassius, Gumpelzhaimer und Walliser mitgetheilt. Daß bei der Darstellung derselben ebenfalls nur äußere historische Gründe maßgebend waren, wird ausdrücklich betont: in § 12 sagt Walther, daß er sie mehr aus *Curiosité*, als Nutzen habe beifügen wollen (Ahles Anmerk. zur Singk. Kap. 3), und in § 21 weist er auf Lippius hin, der sie bereits entbehrlich findet. In Kap. 7 der 1. Abhandlung werden die modernen Ligaturen nach Crügers *Synopsis*, besonders aber nach Ahles Anmerk. zur Singk. Kap. III und Janowskas *Clavis* dargestellt. Die Bindebogen können darnach wegbleiben, wenn sehr viel Noten über eine Silbe gesungen werden. In der Instrumentalmusik zeigen Bogen gebundene Noten, Bogen mit Punkten über den Noten ein *Non-Legato*spiel an. Werden zwei in einer *clavis* stehende Noten verbunden, so hört man die letztere nicht. — Kehren wir zu Kap. 3 zurück, so wird dort nach den alten Ligaturen die *Quantitas ex-* und *intrinseca* genau nach Printz, Sat. Comp. I cap. 6 beschrieben. Die *Quantitas extrinseca* ist gleich einer *Quantitas tactualis;* von dieser war bisher in diesem Kapitel gehandelt. »Werden nun etliche dem Valor nach sonst gleichgeltende Noten ganz ungleich tractieret« so tritt uns hier die *Quantitas intrinseca* entgegen. So werden z. B. von vier gleichen Noten im zweitheiligen Takt die 1. und 3. Note länger sein, als die 2. und 4. Namentlich im dreitheiligen Takt werden verschiedene Möglichkeiten dieser Betonung mitgetheilt. Die Erfindung der Notenwerthe durch Johannes de Muris wird wörtlich nach Printz Histor. Singk. cap. X § 21 und 22, der aus Kircher schöpft, erzählt. Aber der letzte Paragraph dieses Kapitels, in welchem begründet wird, daß Joh. de Muris die kleineren Noten nicht erfunden haben könne, weil er »die halbschlägige ⁋ Minimam oder die Kleineste genannt«, sowie die ganze daran sich knüpfende Untersuchung stammt aus Ahles Anmerk. z. Singk. Kap. 2.

Im engsten Zusammenhange mit den Noten stehen die Pausen, welche in Kap. 4 der 1. Abhandlung nach Snegassius und Janowka beschrieben sind. Pause, welche von παῦσις kommt, ist nach Sne-

gassius ein *character supprimendi soni.* Es folgt ähnlich wie bei Janowka die Aufzählung derselben von der *Maxima pausa*, die durch 2 Longapausen in gleicher Höhe dargestellt wird, bis zur *Subsubsemifusa*, bei welcher ähnlich wie vorhin, erwähnt wird, daß sie nur *instrumentaliter*, nicht *vocaliter* im Gebrauch sei. Nach Beers *Bellum musicum cap. 8* wird darauf hingewiesen, daß die Pausen in *Tripla maior* nur den halben Werth haben, den sie im gleichen Takte gelten. Ferner erfahren wir daß der Ausdruck »*Pausa*« den Instrumentisten, »*Suspirium*« den Vokalisten zukomme. Besonders hervorgehoben werden die *Pausa generalis*, (wenn alle Stimmen schweigen) und *P. finalis* (Doppelstrich am Ende einer harmonischen Periode). Der vielfache Nutzen der Pausen wird nach Snegassius und Herbst's *Musica poetica* angegeben. Die Pausezeichen in deutscher Tabulatur bilden den Schlußparagraph dieses Kapitels. Das folgende 5. Kapitel handelt vom Takt. Hier wird Ahles Anmerk. z. Singk. cap. IX. als Hauptquelle benutzt, doch auch Snegassius, Janowka und Crüger kommen hier als nächstwichtige Quellen in Frage, dagegen wenig Listenius (*Musica cap. 10*). Nach einem Hinweis auf die Namen des Taktes (*Mensura, Chronometron, Battuta*) und seine Erfindung, die von der verschiedenen »Beweg- und Klopfung des menschlichen Herzens« herrühre, zerlegt Walther den Takt in einen *T. simplex* und *proportionatus*, eine Eintheilung, die sich schon bei Walliser findet. Der *T. simplex* zerfällt wiederum in einen *T. totalis* oder *maior* und *T. generalis* oder *minor*. Der erstere macht eine *Brevis*, der letztere eine *Semibrevis* aus. Nach Crüger bekommt der *T. totalis* das *Alla-Brevezeichen* mit dem Strich, ¢, weil ein aus langen Noten bestehendes Stück einen schnelleren Takt erfordert, der *T. generalis* erhält das langsamere Taktzeichen ohne Strich C. Weiter gliedert Walther nach Ahle den *T. proportionatus* in einen *aequalis* und *inaequalis*. Aber während Ahle nur allgemein sagt, daß der gleiche proportionirte Takt aus 6 oder 12 Noten, der ungleiche aus 3 oder 9 Noten bestehe, so sondert Walther beide Arten schärfer ab: dem *T. aequalis* giebt er beim Nieder- und Aufschlag gleich viele Noten, deren Hälften unter sich betrachtet ungleich sind, so daß ein solcher Takt aus kleineren zusammengesetzt zu sein scheint z. B.



Zum *T. aequalis proportionatus* gehören: $\frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{12}{8}, \frac{24}{16}$ etc.

Der ungleiche proportionirte Takt erhält beim Niederschlag mehr gleich geltende Noten, als beim Aufschlag. Hierher gehören folgende,

zum Theil wörtlich nach Ahle angegebene Proportionen: *Tripla maior* $\frac{3}{1}$ (*3 Semibreves* bilden einen Takt); sind nun in *Tripla maior* die Noten geschwärzt, so wird ein geschwinder Takt gegeben, der dadurch eine Art von *Sesquialtera* wird. Bei dieser Proportion $\frac{3}{2}$ bilden *3 Minimae* den ganzen Takt. Auch hier kann durch Schwärzung aller Noten ein schnelleres Tempo angezeigt werden, der Takt wird dann zum Unterschied von der mit weißen Noten geschriebenen *Sesquialtera Hemiola nigra* genannt. Weiter folgen: *Prop. Subsesquitertia* $\frac{3}{4}$, *Prop. Subdupla superbipartiens tertias* $\frac{3}{8}$, *Prop. Dupla sesquiquarta* $\frac{9}{4}$ (beim Niederschlag $\frac{6}{4}$, beim Aufschlag $\frac{3}{4}$), *Sesquioctara* $\frac{9}{8}$ (beim Niederschlag $\frac{6}{8}$ beim Aufschl. $\frac{3}{8}$) und *Subsuperseptempartiens nonas* $\frac{9}{16}$ (beim Niederschl. $\frac{6}{16}$ beim Aufschl. $\frac{3}{16}$). Alle anderen Taktarten verwirft Walther. Mit einem das Obige erläuternden Citat aus der *Ars cantandi* von Carisimi und dem Hinweis, daß nähere Auskunft in Janowkas *Clavis* etc. zu finden sei, schließt dieses Kapitel.

Die äußere Darstellung dieses Abschnitts folgt der älteren Lehre. Noch spielen die Proportionen eine große Rolle, und zum Theil durch diese wird das Tempo bezeichnet. Doch hören wir nichts mehr vom *Tempus perfectum* und *imperfectum*. Ganz fehlen hier die Tempobezeichnungen *Modus major* und *minor*, welche für *Maxima*, *Longa* und *Brevis* in Betracht kommen, sowie die Prolationen, zu denen die kleineren Notenwerthe gehörten. Nur die Schwärzung der Noten, welche bei den Alten die 3. Bezeichnungsart des Tempo war, und namentlich für sehr schnellen Takt angewendet wurde, hat sich bis zu Walthers Zeit noch erhalten. Geht aus solchem Schwund schon eine Änderung der Auffassung hervor, so erkennen wir besonders in dem Überwiegen des geraden Taktes über den ungeraden eine wichtige Neuerung, welche namentlich in dem durch die Instrumentalmusik hervorgerufenen homophonen Kompositionsstil die größte Berücksichtigung fand.[1] Von den vier größeren Taktgattungen Walthers

[1] Genauere Ausführungen über das Zurücktreten des ungeraden Taktes siehe C. Paesler: Fundamentbuch von Hans von Constanz. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. V. Jahrg. 1889 Heft I S. 57/58.

gehören drei dem geraden Takt an: *T. simplex totalis*, *T. s. generalis* und *T. proportionatus aequalis;* für den ungeraden bleibt allein der *T. proportionatus inaequalis* übrig.

Schon vor Walthers Zeit waren der *Allabreve-* und $\frac{3}{4}$takt mit ihren Abarten allein in Gebrauch. Was den $\frac{3}{4}$takt anbetrifft, so schreibt Reincken, in dessen handschriftlicher Lehre von 1670 wir zum ersten Male allen diesen den Takt betreffenden Neuerungen begegnen, daß dieser heutigen Tags den italienischen Sängern gar gemein sei. Auch Ahle macht in den Anmerk. zu cap. XI der Singk. den Schüler mit folgenden Worten auf ihn aufmerksam: »Hier ist zu gedenken, daß ich in der 14. Fuge vorn die Zahlen $\frac{3}{4}$ vorgefügt: weil diese Proportion itzund gar gebräuchlich wird«.

Auch in der Vorzeichnung des Taktes tritt uns bei Walther eine schon in Reinckens Lehre bemerkbare Änderung entgegen. Nur der Viervierteltel- und Allabrevetakt wird dauernd durch das alte *Signum imperfectionis* bezeichnet, für die Vorzeichnung aller anderen Taktarten dienen die Proportionszahlen. Diese Änderung wurde durch die wachsende Bedeutung kleinerer Notenwerthe nöthig. Um im bewegten Toccatenstil und in den lebhaften Violinpassagen die große Zahl der Achtel- und Sechszehntelnoten übersichtlich darzustellen, griff man zu den Verhältnißzahlen von denen nach Ahle die obere Ziffer die Anzahl der durch die untere Ziffer bezeichneten Notenwerthe in jedem Takte angiebt.

Über die eigentlichen Tempobezeichnungen bringt Walther in diesem Kapitel nichts; aber in dem später folgenden Verzeichniß musikalischer Begriffe kommen jene zuerst bei Reincken auftretenden italienischen Ausdrücke, wie *Adagio*, *Allegro* etc. vor, welche an die Stelle von *Modus*, *Prolatio* etc. getreten sind. Schließen wir mit dem Takt die Besprechung der Klangzeichen hinsichtlich ihres Zeitwerths, so wollen wir im Anschluss daran die Klangzeichen hinsichtlich ihrer Unterscheidung nach hoher oder tiefer Stellung, mit einem Worte die *Claves* betrachten, welchen in der Lehre Walthers die ganze 2. Abhandlung des 1. Theils gewidmet ist. Wir verlassen daher ein wenig die Walthersche Ordnung und kommen auf die noch übrigen Kapitel der 1. Abhandl. nach der Schilderung der *Claves* zu sprechen.

Die in Kap. 1 und 2 enthaltene Darstellung beginnt mit der Aufzählung der 7 Buchstaben *A B C D E F G* und deren Anordnung auf dem Klaviere. Diese reicht vom großen bis zu dem dreigestrichenen *c* und umfaßt also 4 Oktaven. Zunächst werden die

claves signatae besprochen. Die 3 Hauptschlüssel *f*, $\bar{c}$ und $\bar{g}$ werden hinsichtlich ihrer verschiedenen Stellung auf dem Liniensystem und ihrer verschiedenen Bezeichnung in Choral-, Figural- und Instrumentalmusik dargestellt.

Auf die *Claves minus principales* ♭, ♮, ♯ und × geht Walther später ein. Die 4 übrigen Buchstaben *A B D E* werden *Claves intellectae* genannt, weil sie aus den *Claves signatae* leicht erkannt werden können. Alle diese Ausführungen sind hauptsächlich aus Janowka, doch auch von Snegassius, Carissimi und Kircher entlehnt. Die Solmisationssilben fehlen hier. Als Grund dafür giebt Walther I. 1. Abhandl. Kap. 8 an, daß »sie heutigen Tages etlicher maaßen in decadenz gerathen sind«. In Kap. 3 wird eine fast wörtlich aus Ahles Anmerk. zu Kap. 5 d. Singk. entlehnte vollständige Geschichte der *Claves* gegeben. Ahle schöpfte seinerseits aus Printz Hist. Singkunst, Kircher *Mursurgia* und Praetorius *Syntagma*.

Nach der Vermehrung des durch Merkur erfundenen Tetrachords auf 15 Töne, erhalten diese 594 durch Papst Gregor die 7 ersten alphabetischen Buchstaben zu Namen. Durch Guido, der die 15 Töne um 5 vermehrte (Γ; $\bar{\bar{\text{c}}}$ $\overline{\overline{cde}}$), wurde das *semitonium fictum* eingeführt und von dem *b rotundum* das *b quadratum* unterschieden. Da nun das *b molle* oder *rotundum* keine reine Quinte unter sich hatte, wurde das tiefere *e* zu *es* erniedrigt u. s. fort. Aus demselben Grunde verlangte das *b durum* oder *quadratum* ein *fis* u. s. w. Jede *Clavis* hat nun 3 Benennungen, z. B. *ces c cis*.[1] Außerdem giebt es Bezeichnungen mit Doppelkreuzen z. B. *cisis* oder *cis durum;* da diese *Supersemitonia* im Klaviere fehlen, so nimmt man die folgende *Clavis* z. B. statt *fis durum* das *g* u. s. w. Daß diese »halben Halbtöne« im Klaviere fehlen und »an deren statt ein anderer (temperirter) *Clavis* gebrauchet« werde, ist auch im folgenden Kap. 4 § 4 betont.

Während das Doppelkreuz ♮♯ oder × enharmonisch und das Intervall *fis fis durum* eine *Diesis* genannt wird, heißen die Töne mit einfacher fictiler Überzeichnung, oder mit ♭ und ♯, chromatisch und mit diatonischer Vorzeichnung ♮ oder ohne jede Vorzeichnung diatonisch. Nach Janowka, resp. dessen Quellen Schott und Kircher werden die heute gebrauchten drei vermischten *genera modulandi* in Kap. 4 dargestellt, von denen weiter vorn die Rede war. Wichtig und zum großen Theil Original sind Walthers Ausführungen über

[1] Casp. Lange in seiner *Methodus*, Hildesheim 1688 will in *cap. 3*, daß man statt *ces, des, es* u. s. w. *cel, del, el,* sage, um den Mollcharakter dieser Töne mehr hervortreten zu lassen. Ahle schlägt in *cap. 5* Anmerk. zur Singk. für *b* und *h* die Bezeichnung *bes* und *bis* vor.

den Gebrauch des ♮ und ♭ in Kap. 5. Nach Ahle und Janowka stellt Walther zunächst fest, daß in der älteren Musik ♮ nur für *h* und *b* nur für *b* gebraucht wurde. Später aber seien beide Zeichen auch anderen *Claves* vorgesetzt. Jetzt, fährt Walther selbständig fort, streite man sich darüber, ob ♮ gleiche Eigenschaften bei den mit ♯ versehenen *Claves* habe, wie bei den mit ♭ versehenen, daß es nämlich nur erhöhe. Diese Streitfrage löst er im heutigen Sinne dahin, daß das ♮, wenn ein oder viele ♯ in einem Gesange vorgezeichnet sind, erniedrigt, dagegen wenn *b rotunda* vorgezeichnet sind, diese damit versehenen Töne erhöht. Will man z. B. *ais* oder *as* in den diatonischen Ton *a* verwandeln, so geschieht dies durch Vorsetzung von ♮. Bei Walther hebt ein chromatisches Zeichen das andere chromatische *signum* nicht nur auf, sondern verwandelt die *Clavis* wieder in einen chromatischen Ton; setzt man z. B. vor *ais* ein *b*, so wird nicht *a*, sondern *as* daraus.[1] Die falsche Meinung Vieler, daß ♮ immer erhöhe, erklärt er daraus, daß zur Zeit der Alten, wo nur mit *b* transponirt wurde, ♮ immer erhöhte.[2]

Walthers Verdienst ist es, hier zum ersten Male Klarheit geschaffen zu haben. Durch scharfe Sonderung der älteren Auffassung von der neueren fand er, daß das Wesen des *b quadratum* rein diatonischer Natur ist, während das, angeblich von Guido eingeführte, *b rotundum* ein chromatisches Zeichen sei. In Bezug auf das alte Mollsystem jedoch ist das letztere als ein diatonisches Zeichen zu betrachten. Denn die durch das *b rotumdum* selbst bezeichnete *clavis b* blieb insofern ein diatonischer Ton, als er nur ein transponirtes, diatonisches *f* ist. Andererseits blieb den Alten das Bewußtsein seiner fictilen Natur erhalten, wie durch die schon lange übliche Erniedrigung der *Claves e* zu *es*, *a* zu *as* u. s. w. bestätigt wird. Bedenkt man diese doppelte Bedeutung des *b rotundum*, so wird auch der Schlußsatz Walthers klar, wenn er das *b rotundum* für den größeren Scherwenzel hält, als das *b quadratum*, weil dieses stets einen diatonischen, jenes aber bald einen diatonischen, bald einen chromatischen Ton bezeichne. Diese diatonische Natur des *b quadratum* finden wir unter den Waltherschen Quellen nur bei Calvisius bestätigt, wenn er ausdrücklich *Melop. cap. VI.* erklärt, daß ♮ nicht nur erhöhe, sondern auch erniedrige. Walthers Ansichten über diese *signa* finden wir auch in der 1. Abhandlung Kap. 8 § 10, 11 und 12 wieder. Dort weist er darauf hin, daß ein diatonisches Zeichen einen Ton

[1] Bei Casp. Lange in der *Methodus* wird jedoch ♯ durch ♭ und umgekehrt ♭ durch ♯ aufgehoben.

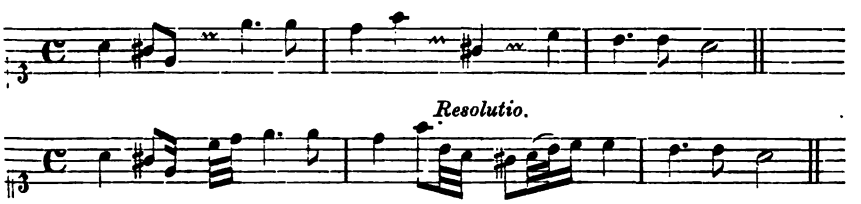
[2] Diesen Glauben theilen Ahle in den Anmerk. zu *cap. 8*, Werckmeister *Harmonologia* § 26 und Lange *Methodus cap. 3.*

diatonisch, ein chromatisches chromatisch und ein enharmonisches Zeichen eine *clavis* enharmonisch mache.

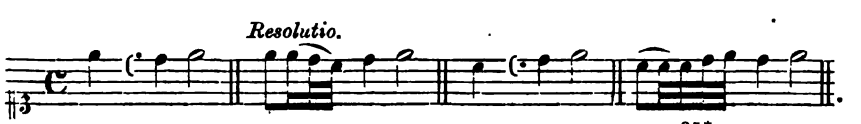
Nur zwei Kapitel fehlen noch unserer Darstellung des ersten Theils. Beide gehören der ersten Abhandlung an: *cap. 6*, welches von Punkten, und *cap. 8*, das von »denen übrigen *Characteribus* handelt. Fünf verschiedene Arten von Punkten zählt Walther auf: 1) den *Punctus augmentationis*, 2) *P. divisionis*, 3) *P. syncopatus*, 4) *P. percutiens* und 5) *P. serpens*. Auf die bekannte Bedeutung der beiden ersteren gehen wir nicht näher ein. Von den drei anderen ist der *Punctus percutiens* der wichtigste. Er zeigt an, daß die Noten, über denen er steht, gestoßen werden sollen.

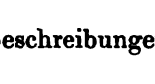
Subtilere Unterscheidungen des *P. augmentationis* erblicken wir in dem *P. syncopatus* und *serpens*. Der Erstere macht eine Note synkopirt, doch muß der Punkt gegen die andere Stimme, über welcher er steht, konsoniren. Eine neue Erscheinung tritt uns in dem *P. serpens* entgegen. Er verlangt, daß die auf folgende Art gesetzten Noten sollen »geschleifet« werden:

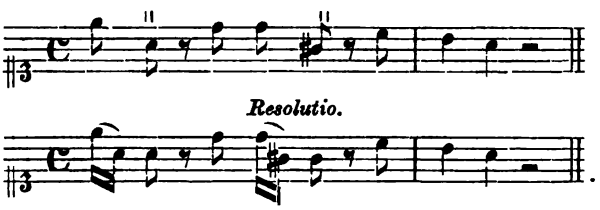
In *cap. 8* werden zunächst die fünf Linien als das *Systema musicum* vorgestellt. Aus Janowka's *Clavis*, Snegassius' *Isagoge*, Wallisers *Musica figuralis* und Printz' Satyr. Comp. stammt die Beschreibung anderer *Characteres*. Alle Arten von Wiederholungszeichen werden aufgezählt ‖:, |: :|, ÷ ÷, ferner die *Signa Fugarum:* §. .S., durch welche der Eintritt einer anderen Stimme angegeben wird. Es folgt die Beschreibung des *Custos* ~, ~, ~, der am Ende einer Zeile steht. Kommen diese Zeichen mitten in der Zeile vor, so bedeuten sie einen Schleifer, z. B.:



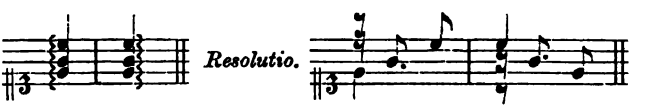
Der *Circuitus* hat folgendes Zeichen: (· oder (.



Es folgen noch Beschreibungen des *Coulé*,  *Resolutio*: , der Triller, des Mordent ~, des *Accentus simplex ascendens* und *descendens* (' und `) und *Accentus duplex* " z. B.:



Besonders diese Accente geben einem Stücke eine große Zierde, aber ihre geschickte Ausführung erfordert ein Jahre langes Studium nach Kuhnaus Musikal. Quacksalber S. 251, ferner werden beide Zeichen für *Arpeggio* mitgetheilt:



und das diatonische, enharmonische und die chromatischen *Signa* aufgezählt.

Nehmen hier die Zeichen, welche für die Instrumentalmusik in Frage kommen, bereits einen großen Raum ein, so überwiegt in dem nun folgenden alphabetischen Verzeichniß technischer Ausdrücke die Darstellung der instrumentalen, sowie die der einer neueren Epoche angehörigen Termini bei weitem jene der älteren und der rein vokalen Musik angehörigen Begriffe. Dieses Verzeichniß reicht von Folio 31^{v}—51 und enthält außer den Termini in lateinischer Sprache hauptsächlich neuere Bezeichnungen in italienischer und französischer Sprache. Die Hauptquellen sind hier Praetorius' *Syntagma* und Janowka's *Clavis*. Aus dem ersteren Werk schöpft Walther seine umfassende Beschreibung der wichtigsten Instrumente und der instrumentalen Formen. Diese Ausführungen werden ergänzt durch Zusätze aus dem Register musikalischer Termini, welches sich in Sperlings *Principia Musicae* und in Niedts Handleitung 2. Theil findet.

Nach Janowka's *Clavis* sind hauptsächlich die bereits der früheren Lehre angehörigen Formbegriffe und allgemeinere für jede Art von Musik gültige Ausdrücke dargestellt. Doch schöpft hier

Walther häufig auch aus dem Verzeichniß, welches in Kap. 12 von Ahle's Anmerk. z. Singk. sich findet. Auch Bononcini und Lippius werden herangezogen; häufig aber erweitert Walther selbst den entlehnten Text. Gerade dieses Verzeichniß wurde für Walthers Lexikon eine wichtige Vorarbeit. Aus diesem Grunde werden wir auf dasselbe später noch näher eingehen.

4.

Die Elementarlehre Walthers, soweit sie in der allgemeinen Abhandlung des 2. Theils enthalten ist. (Kap. 1—13).

Während der 1. Theil von Walthers Lehre rein elementarer Natur war, wird im 2. Theile eine eigentliche Kompositionslehre gegeben. In ihm finden auch jene Elemente eine Beschreibung, welche im 1. Theile nicht berücksichtigt waren, nämlich die Intervalle und die Modi. Daß diese erst hier zur Besprechung kommen, mag folgenden Grund haben.

In dem 1. Theile werden nur einfache, ursprüngliche Elemente dargestellt. Die Intervalle nun sind keine einfachen Elemente, sondern nehmen, da sie aus zwei einfachen Elementen, Tönen, immer bestehen müssen, eine höhere Stufe, als jene Noten oder *Claves* ein. Aus diesem Grunde finden sie in dem 1. Theile keinen Platz, sondern erst bei der Melopöie, als deren unmittelbare Elemente sie zu betrachten sind. Mit demselben Rechte werden auch die Modi erst im 2. Theile erwähnt; auch diese haben im gewissen Sinne der Komposition gegenüber einen elementaren Charakter, doch ist derselbe geringer, als bei den Intervallen, aus welchen die Modi gebildet sind. Wegen ihrer speciellen Bedeutung für den strengen Stil leiten sie bei Walther zur Darstellung der strengen Formen über.

Im Verhältniß zu dem kleineren 1. Theil weist der umfangreichere 2. Theil noch folgenden Unterschied auf. Jener hat insofern einen allgemeinen Charakter, als alle denkbaren Termini, welche für alle musikalischen Zweige, nicht nur für eine Kompositionslehre in Frage kommen, aufgezählt wurden. Nicht so allgemeinen Charakters ist der 2. Theil, in welchem die eigentliche Melopöie enthalten ist. Wurden im 1. Theil, die Instrumente und die durch sie hervorgerufenen freieren Formen kurz erklärt, so hat Walther mit pädagogischem Scharfblick hier den Generalbaß, sowie eine freiere Formenlehre, worin, wie bei Niedt, gezeigt wird, wie man Tänze, Variationen, Fantasien etc. komponiren muß, fortge-

lassen und nur auf die strenge Komposition sein Augenmerk gerichtet. Daß die äußere Anordnung des 2. Theils von Crügers *Synopsis* entlehnt ist, wurde schon früher gezeigt. Der *Musicae poeticae pars generalis*, Folio 67—113, beginnt mit jener wissenschaftlichen Einleitung, in welcher die Rationen aufgezählt werden. Es folgen in 14 Kapiteln die *Monas*, *Dyas*, *Trias musica*, sowie der einfache Satz. Kap. 1 handelt in allgemeiner Weise über die Intervalle, die wichtigste Quelle für dieses, wie auch für die folgenden Kapitel sind die *Plejaden* des Baryphonus. Durch Intensio oder Remissio eines Tons entstehen Intervalle oder Stimmweiten (*Pl. I quaest. 2*); Wurzel der Intervalle ist der *Unisonus* (Snegass. *Isag. l. II c. 2*), der im Gegensatz zu den Intervallen immer im gleichen Tone bleibt und in *proportione aequalitatis* steht (Werckmeister Mus. Temperatur Kap. 8).[1] Es werden dann die einfachen Intervalle aufgezählt: *Semitonium minus* und *maius*, *Secunda minor* und *maior* (großer und kleiner Ton), *Tertia minor* und *maior*, *Quarta*, *Quarta deficiens* und *abundans*, *Quinta*, *Quinta deficiens* und *abundans*, *Sexta minor* und *maior*, *Septima minor* und *maior*, *Octava*. Die zusammengesetzten Intervalle werden ebenso behandelt, wie die einfachen, ausgenommen die None. Diese Aufzählung lehnt sich ganz an Janowka an. Daß die Intervalle in der natürlichen Ordnung aufeinander folgen, beweist von neuem, daß wir es mit einem Unterrichtswerke zu thun haben. Denn in solchen Werken werden die Intervalle immer nach diesem Princip aufgezählt, so bei Snegassius, Calvisius und Crüger. Im Gegensatz zu diesen stehen Zarlino, Baryphonus, Lippius und Werckmeister, welche in ihren gelehrten Werken die Intervalle nach der Ordnung der Rationen auf einander folgen lassen, wo also die Aufzählung mit der Oktave beginnt und mit der Septime aufhört. Außerdem sind hier in Kap. 1 nur die in der Praxis ausführbaren Intervalle aufgezählt, die kleineren nur für die Berechnung wichtigen Intervalle werden später erwähnt. Anfechtbar ist die gesonderte Aufzählung von *Semit. minor* und *maior* und *Secunda minor* und *maior*. Denn sie giebt zu der falschen Vorstellung Veranlassung, daß *Secunda maior* und *minor* dem großen und kleinen Ton allein entsprechen. Das ist aber nicht der Fall. Denn in einer Tabelle, wo alle diese Intervalle in Noten dargestellt sind, bezeichnet Walther richtig nach Crügers *Synopsis cap. 6* den großen und kleinen Halbton als *Secunda minor* und den großen und kleinen Ganzton als *Secunda maior*.

---

[1] Werckmeister unterscheidet von *Unisonus* den *Aequisonus* (*Temp. cap. 8*). Snegassius rechnet *Unisonus* mit zu den Intervallen, was Walther nicht thut.

In den folgenden Kapiteln wird nun das Wesen dieser Intervalle in der Weise durchgesprochen, daß bei jedem Intervalle der Name, die Anzahl ihrer durch die Lage des Halbtons verschiedenen Species, ihre Bezeichnung mit Silben und Buchstaben, die Proportion, sowie eine Anzahl Transpositionen angegeben werden. Fast ausschließlich wird hier aus der 4. und 5. *Plejade* des Baryphonus geschöpft und das vorgefundene Material nur wenig durch Zusätze aus Snegassius, Kircher, Werckmeister und Printz erweitert. Selbständig ist von Walther die Darstellung der mit Kreuz- und *b*-Vorzeichnung versehenen Transpositionen eines jeden Intervalls hinzugefügt. Aber auch im einzelnen sind hie und da originale Zusätze zu dem alten bekannten Stoffe gegeben. Bei den Halbtönen wird auf die äußere Stellung derselben hingewiesen. Haben die 2 Töne ungleichen Grad und Namen, z. B. *c des*, so ist der Halbton groß, stehen die beiden Töne aber in einer Linie oder in einem Zwischenraum des Systems zusammen, und haben sie also gleichen Grad und Namen, z. B. *c cis*, so bilden sie das Intervall des kleinen Halbtons.

Auch bei den Terzen giebt er als äußeres Erkennungszeichen den Sprung »von einer Linie oder Spatio in die andere nechst drüber oder drunter folgende« an. Die *Quinta imperfecta* erkennt er dadurch, daß im System an unterer Stelle das ♯ oder an oberer das ♭ gesetzt ist. Die ganze Beschreibung der einfachen Intervalle schließt mit einer Tabelle ab, auf welcher sie übersichtlich in Noten dargestellt sind. Walther weist hierbei darauf hin, daß mancher Ton zweierlei bedeuten kann; z. B. ist die *Clavis fis* zu *c* eine *Quarta superflua*, als auch in *ges* verwandelt eine *Quinta diminuta*. Im Anschluß an diese Intervalle werden noch die der älteren Theorie angehörigen Begriffe, wie *Comma*, *Diesis*, *Apotome*, *Limma*, *Schisma* und *Diaschisma* auseinandergesetzt. Namentlich über die *Diesis* schafft Walther Klarheit. Er stellt nach Kircher die Ansichten der Griechen (besonders der Pythagoriker) den Ansichten der Neueren (Snegassius und Printz) gegenüber und kommt zu dem Resultat, daß *Diesis* heutzutage chromatisch und enharmonisch genannt werden kann. Die chromatische *Diesis*, der Nachkomme der pythagorischen Bezeichnung des kleinen Halbtons durch *Diesis* oder *Limma*, wird durch das *b cancellatum* ausgedrückt, die enharmonische *Diesis*, welche wie das *Diaschisma* die Hälfte des kleinen Halbtons angiebt und die *Diesis in strictiore significatu* ist, wird durch ein Kreuz oder durch das verdoppelte *b cancellatum* bezeichnet.

Es folgt eine nach Snegassius gebildete Eintheilung in gebräuch-

liche und ungebräuchliche Intervalle.[1]) Gebräuchlich sind *Semit. min.* und *mai.*, *Secunda min.* und *mai.*, *Tertia min.* und *mai.*, *Quarta*, *Quarta deficiens*, *Quinta*, *Quinta diminuta* (nur *descendendo* in Gebrauch) *Sexta min.* und *mai.*, *Septima diminuta* (nur *descendendo* in Gebrauch) und *Octava*. Die ungebräuchlichen Intervalle sind: *Secunda superflua*, *Quarta abundans*, *Quinta abundans*, *Sexta superflua*, *Septima minor* und *maior*. Zum ersten Male begegnet uns hier die *Secunda superflua*, doch sind die dazu gegebenen Beispiele falsch; denn sie bezeichnen Terzen: *cis es*, *fis as* u. s. f.; es müßte heißen *c dis* u. s. f. Die schon vorhin erwähnte *Sexta superflua* erscheint zum ersten Male in Bernhards *Tractatus Compositionis augmentatus*. Mit dieser erschöpfenden Darstellung der Intervalle, welche *cap. 1—10* umfaßt, schließt Walther die monadische Musiklehre ab und kommt nun, von *cap. 11* an, zur Beschreibung der harmonischen Musik. In der *Dyas musica* handelt er von den Intervallen als harmonischen Zusammenklängen, also von den Kon- und Dissonanzen. Die Konsonanzen werden aber nicht nur *ratione ordinis naturalis*, sondern auch *ratione perfectionis* dargestellt: *Octava*, *Quinta*, *Quarta* (Walther setzt hinzu *fundata*), *Tertia maior* und *minor*, *Sexta major* und *minor*. Die Erklärung, in wiefern sie *perfectae* oder *imperfectae* sind, ist schon früher gegeben. Hier schöpft Walther nicht nur direkt aus der *4. Plejade* des Baryphonus, sondern auch aus Lippius' *Synopsis*, von der er die Beschreibung der harmonischen Zahlen und der Affekte der Konsonanzen wörtlich entlehnt. Wurden die 7 Konsonanzen getreu nach Baryphonus aufgezählt, so weicht Walther bei der Darstellung der Dissonanzen in *cap. 12* beträchtlich von diesem ab. Auch Walther behandelt wie Baryphonus erst die Dissonanzen *per se* und dann diejenigen *per accidens*. Während aber Baryphonus die Dissonanzen *per accidens* in *abundantes* und *deficientes*, ja selbst diese noch in verschiedene Arten aufs genaueste eintheilt, giebt Walther hier kurz nur die wichtigsten Dissonanzen an und verzichtet auf jene gelehrten, allzu subtilen Unterscheidungen.

Auch von den Dissonanzen *per se* führt Walther nur 3 Arten im Gegensatz zu den 7 Arten des Baryphonus auf. Als Dissonanzen *per se* bezeichnet Walther: *Secunda*, *Quarta non fundata* und *Septima*, als Dissonanzen *per accidens*: *Quarta diminuta*, *superflua*, *Quinta diminuta*, *superflua* und *Octava superflua*. Für dieses 12. Kapitel ist Calvisius die Hauptquelle, der die Eintheilung der Dissonanzen in solche *per se* und *per accidens* direkt aus Zarlinos Institutionen

[1] Bei Snegassius waren gebräuchlich: *Unisonus, Semitonium, Tonus; Semiditonus, Ditonus, Diatessaron, Diapente, Semitonium cum Diapente, Tonus cum Diapente, Diapason;* nicht gebräuchlich: *Tritonus, Semidiapente, Semidiapason, Ditonus cum Diapente, Semiditonus cum Diapente.*

herübergenommen hatte. Auch die Ausdrücke *diminutus* und *superfluus* hat Walther von Calvisius entlehnt. Baryphonus wendet diese nicht an, sondern dafür *abundans* und *deficiens*.

Trotzdem ist dieses Kapitel mit einer gewissen Nachlässigkeit niedergeschrieben. Mit demselben Rechte, wie die besonderen Arten der Quarte, die *Quarta non fundata*, *diminuta* und *superflua* angegeben werden, konnten auch die Unterscheidungen der Sekund- und Septimenarten angeführt werden, wie es Calvisius thut; die *Octava diminuta* ist vergessen worden; desgleichen fehlt unter den Dissonanzen *per accidens* die None, von welcher Walther an anderer Stelle ausdrücklich sagt, daß sie »mit der Sekunde nicht einerley sey.«

Im folgenden Kapitel 13 handelt Walther in derselben Weise, wie Crüger und Lippius von der *Trias harmonica*, welche *simplex* oder *composita* sein kann. Es wird auch wie dort darauf hingewiesen, daß die verschiedene Stellung der Terzen für den Dur- oder Mollcharakter der Trias und weiter für den eines *Cantus* maßgebend sei. Außer Dreiklängen sind Sextakkorde unbedingt statthaft, ein Quartsextakkord wird aber nur dann erlaubt, wenn die synkopierte Quart sich in eine Terz auflöst. Wird ein Ton einer Trias verdoppelt, wodurch eine *Trias composita* entsteht, so geschieht das am besten mit der Funtamentalclavis oder mit der Quinte; die Terz soll dagegen garnicht, oder nur aus Noth verdoppelt werden. Aus der Folge der harmonischen Zahlen erhellt auch der natürliche Sitz der Konsonanzen, worauf schon früher hingewiesen wurde. Wörtlich nach Ahles Frühlingsgespräch sind die Auseinandersetzungen über die *Syzygia* (Akkord). Hier wird der Hauptunterschied nach enger und weiter Lage gemacht. Alle diese letzten Ausführungen findet man auch in der *6. Pleiade* des Baryphonus (Quelle von Ahle), oder Satyr. Comp. von Printz und *Hodegus* von Werckmeister.

5.

Die ersten Anfänge des eigentlichen Kompositionsunterrichts.

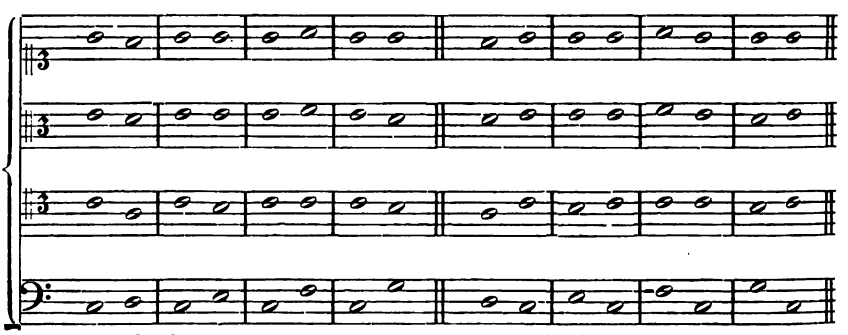
Einfache Akkordverbindungen. (*cap.* 14.)

Mit *cap. 14* beginnt der erste eigentliche Unterricht in der Komposition. Zunächst scheidet Walther selbständig die Principal- von den Komplementstimmen. Die Ersteren müssen immer rein gesetzt sein und können sowohl Vokal- wie Instrumentalstimmen sein. Sind beide Arten zugleich zu setzen, so haben stets die Vokalstimmen das

Principat und sind zuerst zu komponiren; die Instrumentalstimmen aber werden nur dann, wenn die Vokalstimmen pausiren, zu Principalstimmen. Nach diesen Ausführungen, durch welche von neuem die Rücksichtnahme auf die Instrumentalmusik erhellt, kommt Walther auf die 4 Hauptstimmen Cantus, Alt, Tenor und Baß zu sprechen; dem schon früher erwähnten Lippius'schen Vergleich mit den 4 Elementen folgt die Erklärung der 4 Namen durch 4 Hexameter, welche sich bei Snegassius finden.[1] Völlig auf Lippius-Crügerschem Boden steht Walther, wenn er es für die »kompendiöseste Art zu komponiren« hält, über den Baß als das Fundament die andern Stimmen aufzubauen. Ausdrücklich weist er in § 11 dieses Kapitels darauf hin, daß wir »den Anfang zu komponiren mit 4 Stimmen (als woran gar viel gelegen) machen wollen.«

Statt vieler Regeln giebt Walther 2 Tafeln, in welchen die einfachsten Akkordverbindungen dargestellt werden. Diese Tafeln sind aus Herbst' *Musica poetica cap. 5* entlehnt.

Tabula Naturalis.



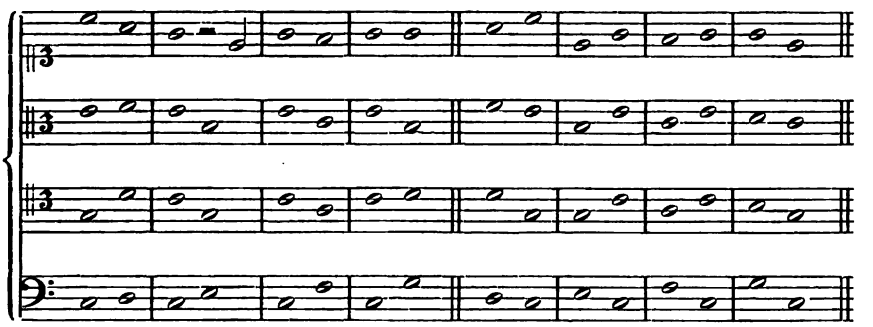
Ascendendo. Descendendo.

In jeder Tafel werden 8 Akkordverbindungen gegeben, und zwar vier, in denen der Baß in die Sekunde, Terz, Quarte und Quinte aufsteigt, und vier, in denen der Baß in diesen Intervallen herabsteigt. Alle Akkorde bilden Dreiklänge. Beide Tafeln unterscheiden sich aber dadurch, daß in der ersteren die 3 Oberstimmen wie bei dem Generalbaß in enger Lage sich befinden, wodurch die Stimmen insofern natürlich fortschreiten, als sie entweder liegen bleiben oder

[1] *Snegassius, Tractatulus de quibusdam circa compositas cantilenas scitu necessariis cap. II: Discantus dicor: pueros me discere fas est. Altus ego: reliquis quod me juvat altius ire. Dum teneo mediam vocem, Tenor est mihi nomen. Appellor Bassus, baseos quia munere fungor.*

fast nur schrittweise weitergehen (diese Tafel heißt daher auch *Tabula naturalis*); daß aber in der 2. Tafel die Stimmen zuweilen in weiter Lage sich finden und deshalb eine sprungweise, oft gezwungene Fortschreitung vorherrscht, die nicht so gut wie die schrittweise Verbindung ist. Diese Tafel heißt die *Tabula Necessitatis*.

Tabula Necessitatis.



In Übereinstimmung mit Herbst sagt Walther von ihr, daß sie »nur dann *ordinarie* zu gebrauchen sei, wenn eine oder die andere von den Oberstimmen zu viel auf- oder absteige,« oder, wie er selbständig noch hinzusetzt, wenn eine Stimme an eine gewisse »Melodie oder Choral gebunden« ist. Von beiden Tabellen ist, wie Herbst hervorhebt, die weitaus wichtigste die *Tabula naturalis*; sie ist gleichsam die Hauptregel für die einfachen Dreiklangsverbindungen, während die *Tabula Necessitatis* gewissermaßen die Ausnahmen von dieser Hauptregel enthält. Auch Walther widmet ihr aus diesem Grunde eine größere Berücksichtigung, als der 2. Tafel. Denn ausführlicher sind die Regeln dargestellt, welche er aus der 1. Tafel abstrahirt, als jene, die er in wörtlicher Übereinstimmung mit Herbst aus der 2. Tafel schöpft.

Die aus der 1. Tafel sich ergebenden Regeln werden erst in deutscher Sprache, sodann in anderer Weise in lateinischer Sprache gegeben. So heißt es zunächst: Wenn der Baß steigt in die *secundam 3tiam*, *4tam*, und *5tam*, so wird aus der *8tava* die *5ta*

» » *5ta* » *3tia*

» » *3tia* » *8tava*,

fällt der Baß, so wird aus der *8tava* die *3tia* u. s. w.

Hier muß ein Fehler Walthers gerügt werden; die Regeln passen nicht für den Fall, daß der Baß in die Quinte steigt oder fällt; denn in diesem Fall wird aus der *8tava* nicht die *5ta*, sondern die *3tia*, aus

der *5ta* nicht die *3tia*, sondern die *8tava* und aus der *3tia* nicht die *8tava* sondern die *5ta*. Die obige Regel muß daher folgendermaßen lauten: Wenn der Baß steigt in die Sekunde Terz, Quarte und fällt in die Quinte, so wird aus der Oktav die Quinte etc. Ebenso muß es in der Umkehrung heißen: Wenn der Baß steigt in die Quinte, so wird aus der Oktav die Terz etc.

In dieser 1. Fassung der Regeln werden die Veränderungen der einzelnen Stimmen in ihrem harmonischen Verhältniß zu einander betrachtet. Bei der 2. lateinischen Fassung aber werden die Veränderungen der einzelnen Stimmen hinsichtlich ihres melodischen Ganges angegeben. Um nur ein Beispiel zu geben, führen wir die erste Regel an: *Nota ascendente* in *2dam*: *8tava prioris in tertiam*: *tertia et quinta in secundam descendunt* d. h. wenn der Baß eine Sekunde aufsteigt, so macht diejenige Stimme, welche in dem 1. Akkord die *8tava* zu dem Baßton bildete, von dem 1. zu dem 2. Akkord einen Terzsprung und die Terz und Quinte des 1. Akkords je einen Sekundschritt abwärts zum 2. Akkord. Diese doppelte verschiedene Fassung der Regeln, welche hier zum ersten Male auftritt, erscheint uns von großer Wichtigkeit.

Harmonie und einfacher Kontrapunkt werden hier gleichsam vereinigt dargestellt, indem schon bei diesen einfachen harmonischen Verbindungen die Aufmerksamkeit des Schülers zugleich auf die Bewegungen der einzelnen Stimmen selbst gerichtet wird. Dadurch aber wurde von Anfang an jede Einseitigkeit vermieden, wie sie eine ausschließlich auf Generalbaß oder ausschließlich auf Kontrapunkt beruhende Lehre mit sich bringen mußte. Gerade dieser Umstand, daß Walther schon bei den einfachen Akkordverbindungen das Augenmerk auch auf die Stimmführung gerichtet wissen will, stempelt das Werk zu einer aus neuesten Anschauungen hervorgegangenen Lehre, die als Ideal eine völlige Verquickung harmonischer und kontrapunktischer Kunst anstrebt, ein Ideal, das in dem großen Bach verwirklicht unserm Walther nahe genug vor Augen stand. Die zur 2. Tafel gehörenden Erklärungen sind wörtlich nach Herbst' *Musica poetica* pag. 37 gegeben. Die vierstimmigen Beispiele in diesem Kapitel werden wie bei Herbst auf 4 Systemen geschrieben; erst in den später folgenden Kapiteln tritt die niederländische Manier auf, alle Stimmen auf 2 Systemen zu schreiben, und zwar den Baß auf dem unteren und die drei anderen Stimmen auf dem oberen System. Aus den Tabellen schöpft Walther die alte Regel, daß perfekte Konsonanzen, Unisoni, Quinten und Oktaven *motu recto* nicht folgen dürfen. War für die Tabellen und alles, was damit zusammenhängt, Herbst als Hauptquelle erkennbar, so läßt sich für den noch übrigen

Theil der einfachen Akkordlehre eine bestimmte Quelle nicht nachweisen.

Wurden bisher nur diatonische Dreiklänge verbunden, so kommt Walther jetzt auch auf solche Akkorde zu sprechen, in denen die Diesis (♯) eine Rolle spielt. Die Diesis liebt die Sexte über oder unter sich. Wörtlich nach Praetorius sagt Walther, daß die *Regula, quod Diesis sequentem notulam ascendentem requirat*, in vielstimmigen Sachen, namentlich in Instrumentalstimmen nicht streng beobachtet werden kann. In einer Tabelle werden für den Gebrauch der Diesis 23 verschiedene Beispiele dargestellt. In einer Gruppe von Beispielen liegt die Diesis im Baß und die Sext über derselben, dies sind in der Regel Verbindungen des Dominantsextakkordes mit seinem Dreiklang z. B.:

	$\bar{a}$	$\overline{f}$
	$\bar{e}$	$\overline{d}$
	a	a
(*Diesis*)	*cis*	d

In einer andern Gruppe liegt die Sext unter der Diesis und diese in einer der 3 höheren Stimmen z. B.:

Sext	$\overline{gis}$	(*Diesis*)	$\bar{a}$
	$\bar{e}$		$\bar{e}$
	h		$\overline{cis}$
	e		A

Im Anschluß an den Gebrauch der Diesis weist Walther durch ein der alten Lehre angehörendes Citat über *Mi* darauf hin, daß auch die Fundamentaltöne *A* und *E* nicht nur Terzen und Quinten, sondern auch, wie die Diesis Sexten über sich haben können, ein Gebrauch, auf den auch Christ. Bernhard in seinem *Tract. Comp. augment. cap. 4* aufmerksam macht.

In jener kurz erwähnten Beispielsammlung für den Gebrauch der Diesis ist wie in den beiden Haupttabellen noch eine gleiche Bewegung der Stimmen in ganzen Noten. Doch wird in einigen Beispielen bereits statt einer ganzen Note eine halbe Note und eine halbe Pause gesetzt und dadurch schon eine lebhaftere Bewegung der Stimmen vorbereitet. Die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel sind einem bewegteren harmonischen Satze gewidmet. Es werden für den Gebrauch der Quarte 9 Beispiele gegeben und genau durchgesprochen. Es folgen Beispiele für den Tritonus und die *Quinta falsa*, ferner 31 Beispiele für den Gebrauch der Sext und 17 Beispiele für den der kleinen Septime. In diesen vierstimmigen Beispielen werden bald in dieser, bald in jener Stimme halbe Noten

gegen die ganzen Noten der 3 anderen Akkordstimmen gesetzt, so daß die regelmäßige Bewegung nicht mehr in ganzen, sondern in halben Noten geschieht. Doch finden sich an Stelle einer ganzen Note auch punktirte Halbe mit 2 folgenden Achteln, oder 4 Viertelnoten, oder eine Halbe und 4 Achtelnoten.

Diese Beweglichkeit der Stimmen ist nicht kontrapunktischer (motivischer), sondern rein harmonischer Natur. Denn sie dient dazu, den starren fundamentalen Akkordverbindungen durch Verzierungen wie Vorhalte, Synkopationen, melodische Durchgangs- und Wechselnoten individuelles Leben einzuhauchen. Wurden aber bei der früheren starren Akkordmasse nur Konsonanzen und besonders vollkommene gebraucht, so verlangt die zunehmende Beweglichkeit der Stimmen die häufigere Anwendung von unvollkommenen Konsonanzen und von Dissonanzen. Eben deshalb sind ja die zuletzt erwähnten Beispiele für den Gebrauch solcher unvollkommenen Konsonanzen und Dissonanzen, für die Quarte, Tritonus, *Quinta falsa*, Sext und Septime gegeben. Die hier gezeigten Fortschreitungen wiederholen sich später in den ausführlicheren Regeln über alle denkbaren Verbindungen. Erwähnenswerth ist aus diesem Abschnitte Walthers Ansicht über die doppelte Natur der Quarte. Wenn sie an ihrem rechten Orte (also im oberen Theile der Oktave) steht und nicht *fundamentalis* ist, so ist sie eine Konsonanz, wenn sie ganz allein erklingt oder im Fundament steht, ist sie Dissonanz. Auch diese Wandlung ist bedeutsam. Zarlino, Calvisius, Baryphonus und Crüger zählen die Quarte mit zu den vollkommenen Konsonanzen. Herbst in seiner *Musica poetica cap. 4* bringt zum ersten Male diese Walthersche Scheidung der Quarte, welche Christ. Bernhard und Werckmeister näher ausführen. Ferner findet sich unter den Erklärungen zur Quarte eine der *6. Pleiade* des Baryphonus entlehnte Beschreibung des *Falsobordone.*

6.

Die Lehre von den Fortschreitungen der Kon- und Dissonanzen (II 2. Abth. Kap. 1—5).

Schließt die allgemeinere Abhandlung des 2. Theils mit Beispielen und Erklärungen, welche nur der ersten Unterweisung im vierstimmigen Satze gewidmet sind, so beginnt nun die speciellere Abhandlung mit einer Schilderung aller Fortschreitungen der Intervalle. Diese Fortschreitungen zerfallen in 2 große Gruppen. In der ersten Gruppe werden die Verbindungen der Konsonanzen, in

der 2. Gruppe die der Dissonanzen beschrieben. Die 1. Gruppe zerfällt in 3 Kapitel, von denen das erste in allgemeiner Weise über den Gebrauch der Konsonanzen handelt, die beiden nächsten Kapitel aber die besonderen Verbindungen der vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen schildern. Die 2. Gruppe umfaßt zwar nur ein Kapitel, dieses aber gliedert sich ebenfalls in 3 Abschnitte. Nach einer allgemeinen Vorbemerkung folgen 2 speciellere Theile über die Figuren, in welchen die Dissonanzen auftreten. Diese Anordnung entspricht im allgemeinen der von Printz im Satyr. Komponisten befolgten. Auch dieser behandelt in 2 symmetrischen Gruppen von je 3 Abschnitten die Fortschreitungen der Kon- und Dissonanzen. Beide Gruppen werden bei Printz durch ein dazwischen stehendes Kapitel von der *Relatio non harmonica* von einander getrennt. Bei Walther wird diese Figur erst nach den beiden Gruppen besprochen.

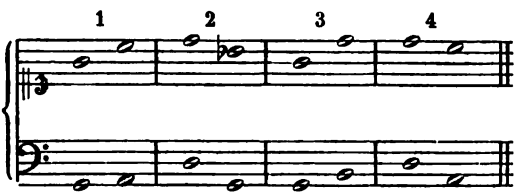
Auch in Bezug auf die besondere Anordnung der 1. Gruppe war die Printzsche Eintheilung maßgebend. Printz folgt hier treu der von Baryphonus in der *6. Pleiade* gegebenen Anordnung. Beide sind auch die Hauptquelle für Walthers Darstellung der Konsonanzverbindungen. Das 1. allgemeine Kapitel bei Walther entspricht der 5.—7. Sektion der *6. Pleiade* bei Baryphonus oder dem 14. Kapitel des 1. Theils des Satyr. Komponisten von Printz. Das 2. Kapitel folgt der 8. und 9. Sektion der *6. Pleiade* oder dem 15. Kapitel bei Printz, und das 3. Kapitel ist aus der 11.—14. Sektion der *6. Pleiade* oder dem 16. Kapitel entlehnt. Weshalb die 10. Sektion der *6. Pleiade*, welche die Fortschreitungen der Quarte enthält, bei Walther nicht hier, sondern an anderer Stelle angeführt ist, wird später erklärt werden. Die Anordnung der 2. Gruppe aber folgt nur äußerlich der Printzschen Eintheilung. Auch bei Printz werden erst Vorbemerkungen gegeben und dann die Figuren beschrieben unter denen die Dissonanzen auftreten. Während aber bei Printz nur die in der älteren Lehre gebräuchlichen Figuren, *Syncopatio* und *Transitus*, beschrieben werden, zählt Walther nicht nur diese, sondern auch die neueren *Figurae superficiales* mit auf. Dieses Verfahren tritt uns zum ersten Male in Christoph Bernhardts »Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Kon- und Dissonanzen« entgegen. Diese Abhandlung, sowie jener ebenfalls von Bernhard verfaßte Traktat über die Resolutionen der Dissonanzen ist für die 2. Gruppe Walthers die Hauptquelle. Der Inhalt des angehängten Kapitels über die *Relatio non harmonica* stammt hauptsächlich aus dem Satyr. Komponisten von Printz.

In dem 1. Kapitel der 1. Gruppe wird das Parallelverbot aus-

führlich besprochen. Die Aufeinanderfolge perfekter Konsonanzen einer Art wird *motu contrario* in vollstimmigen Sachen gestattet. Große Freiheiten hat der *Unisonus*. Nach Printz, Satyr. Comp. *I. cap. 14* sind aufeinanderfolgende *Unisoni* in allen den Fällen gestattet, wo es sich um Verstärkung einzelner Stimmen durch unisone Begleitungsstimmen handelt. Das Verbot der Parallelen gilt daher besonders von Quinte, Oktave und *Quarta fundata*. Verdeckte Parallelen dürfen nach Werckmeisters *Hodeg. cap. 30* und *Hypomnemata cap. 4* in vier- oder mehrstimmigen Sätzen in Mittelstimmen auftreten. In Mittelpartien dürfen auch vollkommene und unvollkommene Quinten nach Werckmeisters *Hodeg. cap. 37* wegen ihrer verschiedenen Proportion aufeinanderfolgen. Weiter ist noch hervorzuheben, daß auch die Quintenfolgen, welche durch Figuren, wie *Accento*, *Tremolo*, *Groppo*, *Circolo mezzo*, *Cercare della Nota* und *Tirata mezza* entstehen, nach Ahlens Herbstgespräch gestattet sind. Nachdem noch eine Anzahl anderer Möglichkeiten angegeben ist, unter denen Konsonanzparallelen erlaubt sind, schließt das allgemein gehaltene 1. Kapitel. Mit größter Ausführlichkeit werden in Kap. 2 die Fortschreitungen jeder vollkommenen Konsonanz zu allen andern Konsonanzen gezeigt und erklärt. Unter diesen Fortschreitungen fehlen die der Quarte, auf welche Baryphonus in der 10. Sektion der 6. Pleiade und ebenso Printz, Satyr. Comp. *I. cap. 15* zu sprechen kommt. Daraus aber, daß die Quarte hier in Walthers Lehre keine Stelle findet, ergiebt sich von neuem, daß die früher dominirende Auffassung der Quarte als Konsonanz bereits das Übergewicht über den Dissonanzcharakter derselben verloren hat, und zwar mit vollem Recht. Denn selbst bei Baryphonus ist die Einordnung der Quarte unter die Konsonanzen doch nur eine rein äußerliche, die im Widerspruch zu ihrer Behandlung durch Baryphonus steht. Denn in allen Fällen tritt sie auch bei Baryphonus als ein synkopirtes Intervall auf, das eine Auflösung in die Terz verlangt. Sie wird also wie eine Dissonanz behandelt.

Die Fortschreitungen jeder einzelnen Konsonanz mit den 6 anderen Konsonanzen werden in je einer Regel dargestellt. Nur bei der Quinte fehlen die schon im vorigen Kapitel besprochenen Verbindungen mit der Quinte selbst; hier, bei der Quinte, werden demnach die Fortschreitungen nur in 5 Regeln dargestellt. Jede Regel zerfällt wieder in mehrere Gruppen; in der 1. Gruppe werden die Fortschreitungen *motu recto*, in einer 2. Gruppe diejenigen *motu contrario*, und in einer 3. Gruppe, falls sich dafür Möglichkeiten finden, Fortschreitungen *motu obliquo* aufgezählt. So werden, um ein Beispiel zu geben, bei der Oktave, in der 1. Regel die

Fortschreitungen in die Oktave, in der 2. Regel die in die Quint, in der 3. Regel jene in die große Terz, in der 4. Regel die in die kleine Terz, und in der 5. und 6. Regel die Verbindungen mit der großen und kleinen Sext gegeben. Alle 3 Gruppen von Bewegungen finden sich, um das Beispiel der Oktave beizubehalten, in der 4. Regel derselben, also bei den Fortschreitungen in die kleine Terz. Es werden dort 4 Fälle *motu recto* gegeben: 1) wenn die obere Stimme in die Quarte, die untere in die Sekunde aufsteigt, 2) wenn die obere in die große Terz und die untere in die Quinte heruntergeht 3) wenn die obere in die Quinte und die untere in die große Terz hinaufgeht, 4) wenn die obere in die Sekunde und die untere in die Quarte absteigt. In Beispielen ausgeführt, sind diese 4 Fälle bei Walther in folgender Weise dargestellt.



Von diesen finden sich Fall 1 und 4 bereits bei Baryphonus; alle 4 Fälle aber treffen wir bei Printz an, sie fehlen sämmtlich bei Bernhard.

Motu contrario werden 5 Fälle aufgezählt, von denen wieder zwei bei Baryphonus sich finden, alle aber bei Printz:

1) Wenn die obere Stimme eine Terz herunter und die untere in die Quart herauf springt, 2) wenn die obere in die Quarte hinab, die untere in die Terz hinaufspringt, 3) wenn die obere in die Sekunde absteigt und die untere in die Quinte hinaufspringt, 4) wenn die obere in die Quinte hinabspringt, die untere aber *gradatim* aufsteigt, 5) wenn beide Stimmen von einander abweichen, eine *per semitonium maius*, die andere *per tonum*. In ähnlicher Weise wie oben wird für jeden Fall ein Notenbeispiel gegeben.

Motu obliquo werden Fälle aufgeführt, welche aus Chr. Bernhards Traktat von der Komposition genommen sind: Die Oktave geht in die große oder kleine Terz, wenn eine Stimme still steht, und die andere sich bewegt. Die hierzu gegebenen Beispiele sind falsch, denn statt der Terzen finden sich hier lauter Sexten.

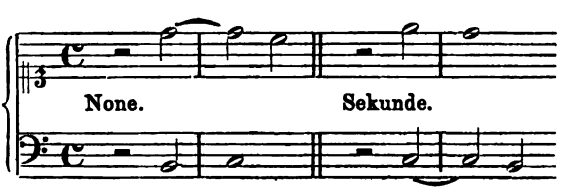
In dieser Weise werden alle Fortschreitungen aufgezählt. Von der Oktave führt Walther 37 erlaubte und 3 verbotene Fälle an, von der Quinte 34 erlaubte und 2 verbotene Fälle. In Kap. 3 werden

die Fortschreitungen der unvollkommenen Konsonanzen durchgesprochen. Von der *Tertia maior* werden 29 erlaubte und 2 verbotene und von der *Tertia minor* 28 erlaubte und 3 verbotene Fortschreitungen mitgetheilt. Ferner zählt Walther von der *Sexta maior* 19 erlaubte und 2 verbotene und von der *Sexta minor* 16 erlaubte und 4 verbotene Fälle auf.

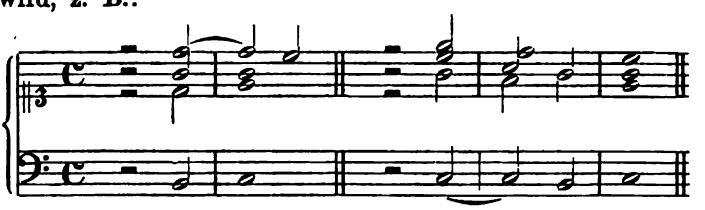
In einer ebenso ausführlichen Darstellung folgen in Kap. 4 die Dissonanzen. Nach den Vorbemerkungen werden im 1. Theile die Fundamentalfiguren, in denen die Dissonanzen auftreten, dargestellt, in dem 2. Theile die *Figurae superficiales*. Diese Zweitheilung entspringt einer Unterscheidung älterer und neuerer Anschauung. In der älteren Lehre traten die Dissonanzen nur in den beiden Figuren der *Syncopatio* und der *Celeritas* (auch *Commissura* oder *Transitus* genannt) auf; diese werden daher auch zuerst und am ausführlichsten dargestellt, sie gehören überwiegend dem strengen vokalen Satze an. Ihnen folgt die Beschreibung der superficialen Figuren, welche erst in neuerer Zeit nach Bernhard durch »künstliche Sänger und Instrumentisten« erfunden sind.[1] Die Scheidung beider Theile ist aber insofern äußerlich, als bei den Fundamentalfiguren auch moderne Auflösungen gezeigt werden, welche der älteren Lehre fremd waren, so z. B. bei der Synkopation die moderne Behandlung der None. Immerhin aber wird durch diese Sonderung die Darstellung übersichtlicher gestaltet. Wie wir aber schon früher darauf hinwiesen, ist dies kein originales Verdienst Walthers, sondern Bernhards, der in seinem »Ausführlichen Bericht von den Kon- und Dissonanzen« zum ersten Male diese Trennung bewußt vorgenommen hat. Wir wiederholen, daß das ganze Kapitel getreu in Text und Beispiel aus Bernhards Schriften geschöpft ist. Nach einer allgemeinen Vorbemerkung, in welcher genau nach Calvisius Melopöia Kap. VI auf den Nutzen der Dissonanzen hingewiesen wird, beginnt mit einer Etymologie und Definition des Ausdrucks

[1] In Bernhards »Ausführl. Bericht vom Gebrauch der Kon- und Dissonanzen« heißt es in Kap. 13: »Bisher haben wir von den Fundamentalfiguren gehandelt. Wie nun die Alten von denselben nicht geschritten, so soll man sich auch ihrer bei ihren Arten der Composition bedienen. Nachgehends aber hat man observiret, daß künstliche Sänger und Instrumentisten, wenn dergleichen Sachen zu machen gewesen seien, von den Noten hier und da etwas abgewichen und also einige anmutige Art der Figuren zu erfinden Anlaß gegeben; denn was mit vernünftigen Wohllaut kan gesungen werden, mag man auch wohl setzen. Dahero haben die Componisten im vorigen 15. Jahrhundert allbereit angefangen, eines und das andere zu setzen, was den Vorigen unbekannt war. Bis daß auf unser Zeiten die *Musica* so hoch gekommen, daß wegen Menge der Figuren, absonderlich aber in dem neu erfundenen *Stylo recitativo* sie wohl einer *Rhetorica* zu vergleichen«.

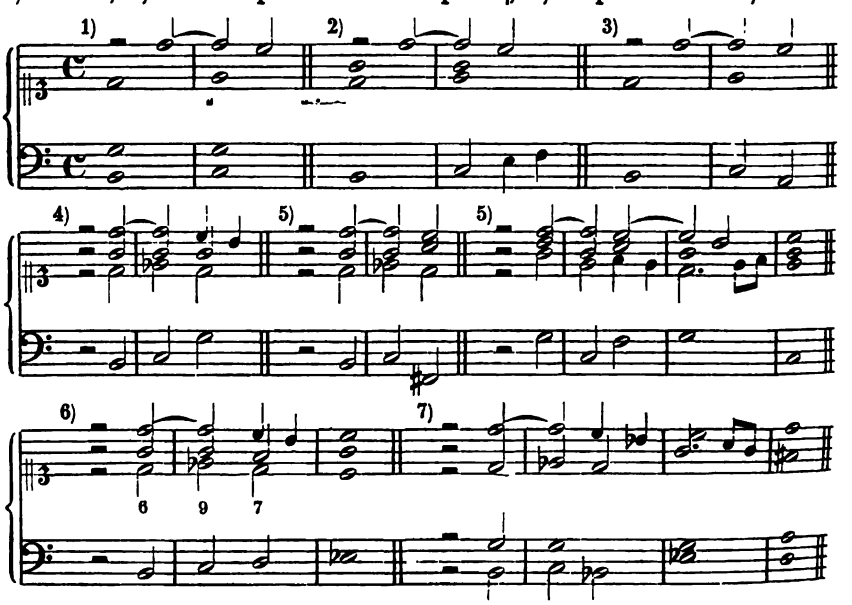
»*Syncopatio*« die Darstellung dieser Figur. Der von *συγκόπτω* abgeleitete Begriff bedeutet, daß die Noten gegen den Takt traktirt werden. Die Synkopation kann mit und ohne Beimischung von Dissonanzen ausgeführt werden. Nach weiteren Bemerkungen über die Beschaffenheit der synkopirten Note folgen im Anschluß an Bernhards Traktat von den Dissonanzen die Auflösungen derselben. Doch ist die Reihenfolge nicht ganz genau dieselbe. Während Bernhard alle Dissonanzen *per se* und dann jene *per accidens* bespricht, werden von Walther beide Arten vermischt dargestellt, indem hier die natürliche Ordnung streng befolgt wird: *Secunda*, *Semidiatessaron*, *Quarta*, *Tritonus*, *Quinta diminuta*, *superflua*, *Septima* und *Nona*. Die Synkopationen und Resolutionen einer jeden Dissonanz werden in der Weise dargestellt, daß zuerst die gebräuchlichsten und z. Th. schon früher bei der Akkordlehre mitgetheilten Fälle in zweistimmigen Beispielen aufgeführt werden. Es folgen dann ungewöhnliche Auflösungen, welche Walther nach Bernhards Muster zunächst in zweistimmigen Beispielen darstellt. Vielfach werden diese ungewöhnlichen Fortschreitungen durch Figuren, *Anticipatio*, *Retardatio* und *Heterolepsis* entschuldigt. Den zweistimmigen Beispielen folgen wie bei Bernhard solche zu drei und vier Stimmen. Hier werden am liebsten die schon zweistimmig gegebenen Beispiele, durch harmonische Stimmmen ergänzt, wiederholt. Was nun die Auflösungen selbst betrifft, so finden sie meistens in die Terz oder Sext, und im Grunde genommen nur in diese statt; denn alle anderen Auflösungen sind gewissermaßen melodische Umschreitungen, welche schließlich doch erst in einer darauf folgenden Terz oder Sext Ruhe finden. Eine besondere Bedeutung haben die zum großen Theil originalen Ausführungen Walthers über die None. Diese ist nicht mehr eine mit der Oktave zusammengesetzte Sekunde, sondern eine von dieser ihrer Natur nach ganz verschiedene Dissonanz. Vier Differenzen zwischen None und Sekunde zählt Walter auf. 1) Die None muß in der Oberstimme vorher schon liegen und der Baß wird angeschlagen; bei der Sekunde aber muß die Grundstimme vorher liegen und die obere Stimme wird angeschlagen.



Aus diesem Beispiele geht hervor, daß die Sekunde sowohl mit der Oktave, als auch mit der Doppeloktave zusammengesetzt sein. kann. Walther verwirft bei der Beschreibung der Sekunde in diesem Kapitel die von vielen angegebene Auflösung in den Unisonus. Mit Recht weist er darauf hin, daß solche Auflösung »in denen Simplicibus nicht sowohl, als denen Compositis, nämlich in der Nonâ und Octavâ angehen will«. Hier aber fällt, wie wir oben aus dem Beispiele sehen, die Auflösung der Sekunde in den Unisonus in das Gebiet der None, nicht in das der Sekunde. Ein anderer Unterschied ist der, daß zur None über den Baß noch Terz und Quint gesetzt werden muß, zur Sekunde aber über den Baß Quart und Sext verlangt wird, z. B.:



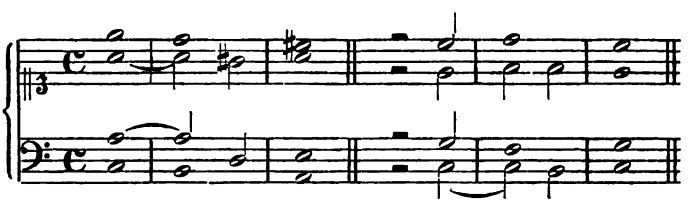
Die 3. Differenz ist die einzige nicht originale Walthers, sie erhellt aus den Resolutionen der None, welche sich auch bei Bernhard finden. Sie löst sich auf 1) in die Oktave, 2) Sext, 3) Terz, 4) Quart, 5) Semidiapente und Diapente, 6) Septime und 7) None:



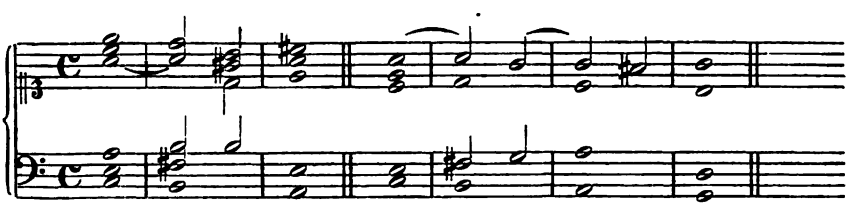
Bei diesem letzten Falle fügt Bernhard hinzu: »Dieses kann nicht wohl entschuldigt werden und klinget dennoch gut«. Die erste Hälfte dieses Zusatzes steht auch bei Walther, dagegen fehlt: »und klinget dennoch gut«.

Hierbei wurden die in den beiden ersten Differenzen angedeuteten Merkmale der None streng gewahrt. Eine vierte Differenz ist, daß die None bei ihrer Resolution sich herunter begiebt, die Sekunde dagegen mehr »aufwärts springend, oder liegend gefunden« wird.

Nach der speciellen Darstellung von den Resolutionen der synkopirten Dissonanzen werden noch einige allgemeine Bemerkungen über die Synkopation nachgetragen. So wird häufig die synkopirte Note ganz dissonirend gesetzt, »wenn nemlich der Text eine Härtigkeit andeutet.« Zu der Bernhardschen Bemerkung, daß die Dissonanzen nur in einer Stimme anschlagen dürfen, fügt Walther noch die Ausnahme hinzu, daß die anschlagende Sekund und Quart verdoppelt werden können:



In ähnlicher Weise darf eine *nota resolvens*, wenn sie scharf ist, also eine Art Leiteton bezeichnet, nicht verdoppelt werden, wohl aber wenn sie weich ist:



Zum Schluß der Betrachtung über die Synkopation erfolgt eine Aufzählung der gebräuchlichsten Akkorde, in welchen Dissonanzen vorkommen. So tritt uns der Sekundakkord entgegen, wenn Walther mit Bernhard sagt: die Sekunde leidet neben sich die Quart und Sext; eine Umkehrung dieses Akkords haben wir, wenn es heißt: die Semidiapente leidet neben sich die Terz und Sext. In derselben

Weise wird als charakteristischer Akkord für die dissonirende Quarte der Quartsextakkord und für die Septime der Septimenakkord beschrieben. Folgte die Darstellung der Synkopation mit ganz geringen Ausnahmen getreu dem Bernhardschen Traktat von den Dissonanzen, so wird die Figur des *Transitus* ganz genau in wörtlicher Übersetzung und mit denselben Beispielen nach dem 1. Theile der 4. Bernhardschen Kopie dargestellt. Transitus ist die Bewegung einer Stimme im Zusammenklang mit einer ruhenden Stimme. Diese Bewegung ist derart, daß zwischen zwei konsonirenden Noten sich eine dissonirende befindet. Dieser Transitus ist regelmäßig, wenn die *in thesi* stehende Note gegen die andere Stimme konsonirt und die *in arsi* stehende Note dissonirt. Ein solcher Transitus findet nur in kleineren Noten statt, die sich alle schrittweise bewegen müssen. Der Transitus ist dagegen unregelmäßig, wenn die *in thesi* stehende Note dissonirt und die *in arsi* stehende konsonirt.

Im 2. Theil dieses Kapitels zählt Walther die *Figurae superficiales* in derselben Weise, wie Bernhard im Ausführlichen Bericht etc. von Kap. 13—22 auf. Die Beschreibung derselben sowie die dazu gegebenen Beispiele sind abgesehen von wenigen Erweiterungen ebenfalls von Bernhard entlehnt. Als 1. Figur wird die *Supersectio* erwähnt, die auch Accent heißt. Die frühere Darstellung des Accent in der Elementarlehre deckt sich sachlich völlig mit dieser, doch ist hier eine andere Beschreibung und neue Beispiele, welche aus Stierleins *Trifolium* stammen sollen. Es folgen die *Subsumptio*, *Variatio* oder *Passagio*, von der die *Tirata*, ein Oktavenlauf, eine besondere Art ist. Eine der *Variatio* verwandte Figur ist die *Multiplicatio*, »die Verkleinerung einer Dissonanz durch mehrere Noten' in einem *Clavi.*« Es folgt weiter die *Ellipsis*, *Retardatio*, *Heterolepsis*, *Abruptio* und *Quasi-Transitus*. Mit dem Hinweis auf rhetorische Figuren, die in Ahles Sommergespräch eingesehen werden könnten, schließt dieses bedeutsame Kapitel. Kap. 5 handelt von der *Relatio non harmonica*. Da diese eine Figur ist, welche schon bei den Fortschreitungen der Konsonanzen im allgemeinen beobachtet werden muß, so gehört sie eigentlich in jenes 1. Kapitel der speciellen Abhandlung, in welchem solche Fortschreitungen behandelt werden. So wird sie z. B. von Zarlino und Baryphonus angeordnet. Doch jetzt sind andere Gründe für eine neue Eintheilung maßgebend geworden. War früher die Behandlung der *Relatio non harmonica* insofern einfach, als sie gänzlich verboten wurde (so bei Zarlino und Baryphonus), so ist dieselbe in neuerer Zeit (seit Printz Satyr. Kompon.) wo die *Relatio non harmonica* als wichtiges musikalisches Ausdrucksmittel reiche Ver-

wendung fand, sehr erschwert worden. Denn um solche an sich dissonirende Relationen geschickt anzubringen, müssen dieselben durch konkurrirende Dinge dem Gehör angenehm gemacht werden. Da nun durch die Beschreibung dieser Dinge die früher mit ein paar Worten abgethane Darstellung der unharmonischen Relation wesentlich erweitert wird, so nimmt die ganze Darstellung dieser Relation einen besonderen Abschnitt für sich in Anspruch. Sodann aber ist die Beschaffenheit dieser Dinge, wie wir später sehen werden, eine derartige, daß nicht nur in technischer Beziehung eine große Gewandtheit in allen Mitteln der Intervallverbindung vorausgesetzt wird, sondern schon eine gewisse Selbständigkeit des Geschmacks vom Schüler gefordert werden muß, eine Selbständigkeit, die er nur durch vorausgehende lange Übung im Setzen eines reinen Satzes erlangen kann. Also aus pädagogischen Gründen schreitet Walther zur Darstellung der unharmonischen Relation nachdem Alles gezeigt ist, was zur Komposition eines reinen Satzes gehört.

Walther stellt den Inhalt dieses Kapitels aus den in Werckmeisters *Harmonologia*, namentlich aber in Printz' Satyr. Kompon. I Kap. 17 und III Kap. 13 niedergelegten Regeln zusammen. *Relatio non harmonica* findet statt, wenn »zwei *Soni*, welche in dem *Progressu* einer Konsonanz in die andere quer überstehen, dissoniren«. Durch konkurrirende Dinge kann sie aber erträglich gemacht werden. Solche sind *1) progressus consonantiae, 2) affectus, 3) qualitas modi, 4) qualitas intervallorum, 5) celeritas intervallorum, 6) voces concomitantes.* Wird die *Relatio* nicht durch solche Dinge unterstützt, so bleibt sie unerträglich. Die Begründung des Gegensatzes zwischen älterer und neuerer Anschauung ist ein originaler Zusatz Walthers. Er weist darauf hin, daß die Alten deshalbdie *Relatio non harmonica* gemieden hätten, weil sie »nämlich das *genus diatonicum* recht *pur* behalten und keine chromatische *claves* mit einmischen wollten; aber heutiges Tags werden die *genera modulandi* vermischt gebraucht,« und daher können mehrere *Relationes non harmonicae* hintereinander gesetzt werden.

7.

Übergang zur Formenlehre, Text, Cadenzen und Modi. (II 2. Abhandl. Kap. 6—9 erste Hälfte).

Nach einem Kapitel, in welchem alles mitgetheilt wird, was bei der Komposition eines Textes beachtet werden muß, und das aus

hierauf bezüglichen Regeln in Herbst's *Musica poetica*, Printz' Satyr. Komp. und Georg Ahles Frühlings- und Sommergespräch zusammengestellt ist, folgt in Kap. 7 und 8 die Beschreibung der Modi. Diese findet nicht nur aus historischen Gründen statt, sondern hauptsächlich deshalb, weil die Modi zu Walthers Zeit noch insofern eine große Rolle spielten, als die Choräle in denselben gesetzt waren, und der Organist ihrer Kenntniß nicht entrathen konnte. Diesen mit dem Wesen der einzelnen Modi vertraut zu machen, ist die specielle Aufgabe des 8. Kapitels, während das vorhergehende in allgemeiner Weise über die Modi handelt. Kap. 7 beginnt mit einer Definition des Wortes *Modus*, welches dem griechischen νόμος gleichgesetzt wird, und eine gewisse »Weise und Schranken« bedeutet, in der die Melodie eines Stücks sich befinden soll. Durch ein Citat aus Kirchers *Musurgia l. V cap. 7* wird diese aus Werckmeisters *Hodegus cap. 39* geschöpfte Definition noch erhärtet. Weiter nach Herbst werden die 12 Modi kurz beschrieben und von Jonisch an aufgezählt. Die Erklärung dieser von den griechischen Stämmen genommenen Namen geschieht durch ein aus Snegassius' *Isagoge 1 I cap. 5* genommenes Citat. Nach Printz Satyr. Komp. I Kap. 9 wird ein Modus erkannt 1) durch den *Ambitus*, 2) durch die *Clausulae formales* und 3) durch die *Repercussio*. Während der *Ambitus*, der im allgemeinen eine Oktave groß ist, kurz abgethan wird, läßt nach Printz Satyr. Komp. I Kap. 8 sich Walther eingehend auf die Schlüsse ein. Diese betrachtet er melodisch und harmonisch. Bei der melodischen Betrachtung, oder wenn wir, um mit Walther zu reden, den besonderen Gebrauch einer jeden Stimme zu klausuliren beachten, finden wir folgende Schlußarten: *Clausula formalis perfectissima*, wenn die letzte Fundamentnote eine Quarte herauf oder eine Quinte herabsteigt *Cl. perfecta* oder *dissecta*, *cl. minus perfecta* oder *altizans*, *cl. cantizans* und *tenorizans*. »In Ansehung des Modi« oder genauer in Bezug auf die verschiedene Stellung des Schlusses zur Trias des Hauptmodus ist die *clausula formalis* entweder *essentialis* (wenn sie in der Trias des Modus liegt), *affinalis*, die in der Trias der Unterdominante liegt und daher ein oder zwei Töne mit dem Tonikadreiklang gemein hat; oder sie ist *peregrina*, »die gar keinen *clavem* der *Triadis* des vorhandenen *Modi*« in sich hat. Die *clausula essentialis* wird noch genauer unterschieden in *primaria*, wenn sie aus dem Grundton, *secundaria*, wenn sie aus der Quinte, und *tertiaria* wenn sie aus der Terz der Trias des Hauptmodus gebildet wird. Diese Eintheilung ist die wichtigste in Walthers Lehre. *Clausula primaria* ist stets ein Ganzschluß, *cl. secundaria* ein Dominantschluß und *cl. affinalis* und *peregrina* sind Kadenzen auf anderen Stufen der Tonleiter. Die

cl. tertiaria bezeichnet, wenn sie von einer Durtonart (z. B. Jonisch) gebildet wird, einen Dominantschluß in der parallelen Molltonart (Aeolisch), oder, wenn sie in einer Molltonart (z. B. Dorisch) auftritt, einen Ganzschluß in der Paralleltonart (Lydisch). Bei den Schlüssen wird auch die Wirkung angegeben, welche sie ausüben. So heißt es z. B von der *cl. perfectissima*, daß sie »eine Harmonie dergestalt zur Ruhe führet, daß mit derselben ein Gesang völlig kann geschlossen werden.« Dementsprechend wird von der *cl. primaria* gesagt, daß sie meistentheils in *principio* und *fine* gebraucht werde. In ähnlicher Weise äußert sich Walther über die Wirkungen der anderen Schlüsse. Ganz kurz sind die Andeutungen über die *Repercussio*, auf welche Walther später genauer eingeht. Zum Schlusse dieses allgemeinen Kapitels werden noch Regeln des Snegassius über die *Repercussio* und den *Ambitus* der Modi mitgetheilt, sowie über den Stimmungscharakter derselben ebenfalls nach Snegassius Aufschlüsse gegeben.

Der 1. Satz des 8. Kapitels lautet: Obwohl bey denen heutigen *Musicis* nicht mehr als *Dorius*, *Aeolius* und *Jonicus* im Gebrauch sind, so wollen wir sie doch sämmtlich (zumahl die Choralgesänge fast aus allen Modis gesetzet sind) sambt ihrem *Ambitu*, *Clausulis* und *Repercussionibus* ordentlich durchgehen.« Hier wird uns also eine höchst wichtige und originale Mittheilung über den Gebrauch der Modi zu Walthers Zeit gemacht. Die Modi mit Durcharakter sind auf eine Tonart, die mit Mollcharakter auf zwei Tonarten zusammengeschrumpft. Dieser Verschmelzungsproceß wurde durch die harmonische Betrachtungsweise der Musik hervorgerufen. Lippius schied zum ersten Male von diesem neuen Gesichtspunkte aus die 6 Oktavengattungen in je 3 mit großer, und je 3 mit kleiner Terz. Demnach gehören zu den auf natürlicher Trias beruhenden: Jonisch, Lydisch, Mixolydisch und zu den auf weicher Trias beruhenden: Dorisch, Phrygisch und Aeolisch. Schon zu Glareans Zeit erfreut sich der Jonische Modus einer so großen Beliebtheit, daß viele Cantilenen aus dem lydischen Modus in diesen übertragen werden. So schmolz denn das Lydische bald mit dem Jonischen zusammen. Aber auch das Mixolydische verlor bei anwachsender Homophonie die charakteristische kleine Septime und ging in den jonischen Modus über. Nicht so glatt verlief der Proceß bei den Tonarten mit kleiner Terz. In Spittas Bach II pag. 609/610 erfahren wir, daß bereits Joh. Rosenmüller nur 2 Modi: Jonisch und Dorisch anerkannte, wie ferner Werckmeister, der anfangs in *Hodeg. cap. 42* die Molltonart als *modus minus naturalis* bezeichnet und somit noch unentschieden läßt, ob er Dorisch oder Aeolisch dabei im Auge hat, später in der *Harmonologia* Dorisch und

wiederum einige Jahre später in den Paradoxaldiscursen Äolisch als die Molltonart bezeichnet.

Von den uns sonst bekannten Schriftstellern entscheidet sich zuerst Georg Ahle 1701 im Wintergespräch für den Äolischen Modus als einzige Molltonleiter.[1] Während so Ahle und Werckmeister als analoges Gegenstück zu der Durtonart des Jonischen, welches aus großer Terz, großer Sext und großer Septime besteht, die Molltonart des Äolischen, welche aus kleiner Terz, kleiner Sext und kleiner Septime besteht, aufstellen, läßt Walther neben dem äolischen noch den dorischen Modus für den modernen Gebrauch gelten, der wegen seiner großen Sexte einen nicht so ausgesprochenen Mollcharakter, wie der äolische Modus hat. Über die Gründe, welche die Annahme beider Modi rechtfertigen, giebt Spitta in Bach II pag. 610 klarer und präciser gefaßte Aufschlüsse, als Winterfeld im Evangel. Kirchengesang und Marx: Kompositionslehre I. pag. 422. Darnach spricht für das Dorisch als Hauptmolltonart der Umstand, daß es nicht nur auf der ersten Stufe, sondern auch auf der Ober- und Unterdominante Kadenzen zuläßt, ohne daß, abgesehen von dem erhöhten Leiteton, das diatonische Geschlecht verlassen zu werden braucht. Dagegen besitzt die äolische Tonart nicht die Mittel, in die Tonart der Dominante auszuweichen, denn hier ist nur auf dem Grundton und der Unterdominante eine Kadenz möglich, aber nicht auf dem der Oberdominante. Denn für den zu der Modulation in die Oberdominante nöthigen Akkord *h- dis- fis- a* fehlt im Äolischen *dis* und *fis*. Das diatonische System kennt kein *dis* und *fis* versagt, weil *f* ein der äolischen Tonart wesentlicher Ton ist.

Andererseits kann auch das Äolische als Hauptmolltonart betrachtet werden. Während das Dorische durch die große Sext in der Unterdominante einen Durdreiklang erhält und dadurch einen der Durtonart näher stehenden Charakter trägt, hat die 4. Stufe der äolischen Tonleiter einen durch die kleine Sext bedingten Molldreiklang. Hierdurch, sowie durch die geringere Fähigkeit zu moduliren (nur Halbschlüsse auf der Dominante sind möglich) und schließlich durch das dem Dorischen entgegengesetzte Hinneigen zu der plagalischen oder transponirten Lage, erhält diese Tonart der Dorischen

[1] Es heißt in Ahle's Wintergespräch: »Es meinen viele, sprach Muselieb zum Beschlusse, die dorische Singahrt sei gebreuchlicher als die Eolische: aber daß jene mit dieser allezeit vermischet werde, zeigen genugsam an die *moduli* und *clausulae*, so mit dem *b* formiret werden. Ja oft hat es das Ansehen, als sei es der Dorius, und ist doch der Äolius, maßen dieser im *Systemate molli* selten so gezeichnet wird, wie sichs eigentlich gehöret«.

gegenüber einen sanfteren, in sich abgeschlosseneren, ruhigeren und wehmüthigeren Charakter. Außerdem begünstigt die neuere Art der Fugenbeantwortung ein Zusammenschrumpfen der Modi auf Jonisch und Äolisch, nicht Dorisch. Doch davon später.

Im Kap. 8 nun werden die Modi hinsichtlich ihrer charakteristischen Merkmale durchgesprochen. Es werden die authentische und plagale Lage eines jeden Modus dargestellt. Bei jedem Modus wird in der Regel zuerst die Herkunft des Namens, dann der *Ambitus* und die *Repercussio* angegeben, ferner viele Transpositionen und Clausulen in Noten ausgeführt und zum Schluß ein Verzeichniß von Chorälen gegeben, die in jedem Modus gesetzt sind. Diese Choräle werden nach dem von Snegassius im Anhang zur Isagoge gegebenen Verzeichniß aufgezählt. Jedoch wird bei Walther eine größere Zahl, als dort, angeführt. Für den lydischen und hypolydischen Modus fehlen Choräle.

Das Wichtigste in diesem Kapitel sind die Transpositionen und Clausulen. Die Transpositionsbeispiele sind gegen früher bedeutend erweitert. Bereits Praetorius gestattet außer den alten Transpositionen eine solche in die höhere oder tiefere Sekunde. Lippius spricht sich zuerst für die Transposition in die Sekunde, Terz oder ein anderes Intervall aus. Auch Herbst in seiner *Musica poetica* weist am Schlusse des 6. Kapitels darauf hin, daß man »auch auff den Musicalischen Instrumenten durch die Terz, Quint und andere Intervalla zu transponiren pflegt.« Doch fügt er hinzu, daß »solches, wenn man das Fundament dieser Kunst recht betrachtet, leichtlich verworfen wird.« Im Gegensatz dazu führt ungefähr 30 Jahre später der anonyme Verfasser des I. Theils der 4. Bernhardschen Kopie aus: »*Transpositio est irregularis, quando transponunt Neoterici etiam per secundam, 3, 5, 6, 7, quod mea quidam sententia laudandum, si clavium soni in Organis ex arte sint temperati.*« Daraus geht hervor, daß diese Transpositionen erst mit der Verbesserung der Temperatur zur Anerkennung gelangten und daß ihre Verwerfung durch Herbst in der früher nicht so entwickelten Tonausgleichung der Tasteninstrumente ihren tieferen Grund hat. So ist denn der größere Umfang der Transpositionen eines Modus der Beweis für eine bessere Temperatur der Instrumente. Werkmeister sagt in »*Hypomnemata*« *cap. 9*: »Je besser die Temperatur ist, desto besser kann man transponiren.« Walther transponirt die Modi nach allen 12 Tönen der Skala hin. Daraus darf man schließen, daß er eine Art gleichschwebender Temperatur in der Praxis anwandte, eine Vermuthung, die durch die in der Elementarlehre gezeigte enharmonische Verwechslung z. B. von *fis* und *ges*, oder *fis durum* (*fisis*) mit *g* bestärkt wird.

Im anonymen Theile jener 4. Bernhardschen Kopie Kap. 5 fand Walther das Muster für seine ausgeführten Transpositionen. Dort wird der dorische Modus ganz genau in dieselben Töne, wie bei Walther transponirt. Aber während Walther nur für die authentische Lage Transpositionen bringt, führt jener Anonymus auch solche für die plagale Lage des Dorisch aus. Bei den andern Modi fehlt allerdings die Ausführung der Transpositionen; doch darf man daraus, daß bei jedem Modus 2 Reihen Platz gelassen sind, schließen, daß diese noch nachgetragen werden sollten. Die Waltherschen Transpositionen werden sowohl mit Kreuz-, als auch mit B-Vorzeichnung gegeben, deren jede von einem einzigen bis zu neun chromatischen Zeichen aufsteigt, (wobei nach altem Gebrauch mehrere Zeichen nur verdoppelt sind). Bei der Transposition des Lydischen nach *cis* kommt auch eine *Diesis* (Doppelkreuz) vor, um das dem regulären *h* entsprechende *fisis* zu bezeichnen. Die Transpositionen finden nach allen übrigen Tönen einer temperirten Skala statt. Die geschwärzten Noten betragen das Intervall eines Halbtons. Eine Erklärung der Transposition, sowie die Regeln für dieselbe, wird im folgenden Kap. 9 gegeben. Demnach ist sie eine Versetzung eines Modus aus seiner natürlichen Skala in eine andere, in welcher ein oder mehrere *signa chromatica* vorkommen. Ferner müssen in einer transponirten Skala die Intervalle ebenso aufeinanderfolgen, wie in einer natürlichen Tonleiter. Hierbei ist von Wichtigkeit, daß ein *Tonus maior* in der Transposition sowohl mit einem *Tonus maior* als *minor* beantwortet werden kann. Es hört somit die Unterscheidung der verschiedenen Ganztonverhältnisse allmählich auf, ein Umstand, der durch den zunehmenden Einfluß temperirter Stimmung bedingt zu sein scheint. Macht man aus einem transponirten Modus einen regelmäßigen, so heißt dies Verfahren *Reductio*. Schließen wir mit dieser Vorausnahme aus Kap. 9 unsere Betrachtung der Transpositionen, so müssen wir in Kap. 8 noch einen Blick auf die vierstimmig ausgeführten Kadenzen eines jeden Modus werfen. Von allen 6 Modi werden zuerst die *essentialen* (primäre, sekundäre und tertiäre), sodann die *affinalen* und *peregrinen* Schlüsse dargestellt. Von den *affinalen* und *peregrinen* Schlüssen wird in der Regel je ein, höchstens zwei Beispiele gegeben. Auch von den primären, sekundären und tertiären Kadenzen wird bei Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch nur ein oder zwei Beispiele gegeben. Anders ist dies bei den drei gebräuchlicheren Modi. Hier werden die *essentialen* Schlüsse specialisirt, je nachdem sie *perfectissimae*, *perfectae*, *minus perfectae*, *cantizantes*, *altizantes* oder *tenorizantes* sind. Durch die verschiedene Zusammensetzung dieser der melodischen und harmonischen Gruppe angehörenden Begriffe wird ein großer

Reichthum neuer Bezeichnungen gebildet, durch welche die Kadenzen in der subtilsten Weise unterschieden werden. Wie schon angedeutet ist die Reihenfolge der Schlüsse so geordnet, daß zuerst primäre oder Ganzschlüsse, sekundäre oder Dominantschlüsse, tertiäre oder Dominantschlüsse für die Paralelltonart, *affinale* und *peregrine* gegeben werden.

8.

Formenlehre. (2. Hälfte des Kap. 9 bis Schluß).

Auf die Reperkussion kommt Walther ausführlich in der 2. Hälfte des Kap. 9 zu sprechen. Dieses Kapitel ist einerseits ein Nachtrag zu den beiden vorhergehenden, indem es zunächst die Transposition und Reduktion, und dann die Reperkussion beschreibt; andererseits aber enthält es wichtige und zum Theil originale Neuigkeiten. Da wir das Wesentlichste, was hier über Transposition und Reduktion gesagt ist, schon früher berührt haben, so handeln wir gleich von der Reperkussion. Diese wird in Bezug auf ihren besonderen Werth für die Fuge dargestellt und somit wird auch von dieser gesprochen. Daher beginnt mit diesem *De Repercussione* überschriebenen Abschnitte des 9. Kapitels gleichsam die Formenlehre Walthers im engeren Sinne. Diese umfaßt fünf größere Abschnitte, die so geordnet sind, daß die drei mittleren als Kapitel bezeichneten Abschnitte von Fuge, Imitation und Kanon im älteren, mehr vokalen Sinne handeln, der erste und letzte Abschnitt dagegen die Fuge und den doppelten Kontrapunkt mit Rücksicht auf den durch die Instrumentalmusik entwickelten neueren Gebrauch lehren. Auch die benutzten Quellen sind charakteristisch. Während die drei mittleren Kapitel aus Bononcinis *Musico prattico II* geschöpft sind, stammen die beiden andern Abschnitte aus Schriften der Bernhardschen und Sweelinckschen Schule.

Doch kehren wir zu Walthers Ausführungen über die *Repercussio* zurück!

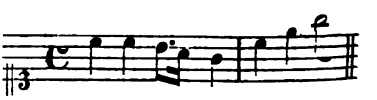
Schon in Kap. 7 dieses Abschnitts wurde dieselbe mit Citaten aus Snegassius' Isagoge l. 2 und Printz Satyr. I Komp. Kap. 9 erläutert. Darnach ist sie ursprünglich ein Intervall, welches in einem Modus oft repetirt wird. Bei den authentischen Modi ist dies mit Ausnahme des Phrygischen die Quinte, bei den plagalen wird sie durch andere Intervalle ausgedrückt. *Nudae repercussiones*, wie Snegassius

sagt, werden durch Schlüsse und Fugen repräsentirt. Doch ist sie (die Reperkussion) im letzteren Falle noch ein nebensächliches Moment; nur weil sie in einer Quintfuge, die nicht so häufig vorkam, wie eine Fuge im Unisonus oder Oktave, deutlich hervortrat, wird sie von Snegassius als Repräsentator einer Fuge erwähnt. Ihre Bedeutung für die Fuge ist aber mit der Zeit sehr gestiegen. In der 4. Bernhardschen Kopie sagt der anonyme Verfasser des 1. Theils: »*Sunt qui repercussionem, tamquam infallibile fugarum fundamentum, commendant.*« Es folgt dann ein langes deutsches Citat aus einem uns nicht bekannten Manuskript von Printz, in welchem die Bedeutung der Reperkussion für die Fuge genau auseinandergesetzt wird. Die 9 ersten Paragraphen von Walthers Ausführungen über die Reperkussion sind eine wörtliche Entlehnung jenes eben erwähnten Citats aus der 4. Bernhardschen Kopie. Von § 10 bis zum Schluß des Kap. 9 finden wir dagegen zum Theil originale Erläuterungen Walthers.

An einem Beispiele wird gezeigt, in wiefern die *Repercussio* das Fundament der Fugen sei. Es soll ein Thema im regelmäßigen Jonisch beantwortet werden. Um nun zur Beantwortung die entsprechenden Töne zu finden, werden 2 Oktaven ausgesetzt: die eine vom $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$ für den Dux und die andere von g bis $\overline{g}$ für den Komes. Die *Claves* beider stellt man einander gegenüber, doch so, daß die im vorigen Kapitel in der *Repercussio* gegen einander gesetzten *Claves* auch hier gegen einander kommen, also: $g\ \overline{c}\ \overline{g}\ \overline{\overline{c}}$. Die *Claves* beider Oktaven haben nun folgende Beziehungen zu einander:

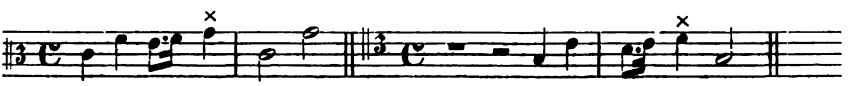
$$\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{\overline{c}}$$
$$g\ a\ h\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ g.$$

Hieraus ergiebt sich die Beantwortung: wo der Dux c hat, muß der Komes g haben u. s. w.; $\overline{g}$ und $\overline{f}$ korrespondiren mit $\overline{c}$. Das $\overline{g}$ muß der Reperkussion wegen, das $\overline{f}$ aber hinsichtlich der natürlichen Ordnung der Tonleiter dem $\overline{c}$ entsprechen. Der Zweifel des Schülers, ob $\overline{f}$ oder $\overline{g}$ für die Beantwortung des $\overline{c}$ zu nehmen ist, wird dadurch gehoben, daß die Berücksichtigung der Reperkussion als Hauptregel hingestellt wird. Das Thema



wird daher so beantwortet:

Doch auch Freiheiten einer dem Kanon sich nähernden Beantwortung sind gestattet. Zunächst kann in einer Kadenz die Dominante mit ihrer Dominante beantwortet werden, also im folgenden Beispiele $\overline{g}$ mit $\overline{d}$:



Dux. Comes.

Der Ambitus des jonischen Modus wird in diesem Falle um eine Sekunde überschritten.

Diese Ausnahme stimmt im gewissen Sinne mit dem, was Reincken im 1. Traktat seiner handschriftlichen Lehre von 1670 sagt, überein. Während Reincken im Anfange der Fugen den Ambitus des Modus nicht überschritten wissen will, gestattet er dies im weiteren Verlaufe eines Stücks. Eine Kadenz aber, in welcher die Dominante mit ihrer Dominante beantwortet wird, ist eine Dominantkadenz, ein sekundärer Schluß, der nach Walther selbst nicht im Anfange, sondern in der Mitte eines Stücks gebraucht werden kann. Wenn nun durch solche Kadenz der Ambitus des Modus überschritten wird, so geschieht dies wie bei Reincken erst im weiteren Verlaufe eines Stücks. Aber noch eine andere Freiheit in der Beantwortung findet sich hier. Bei den Imitationen genügt es, wenn in beiden Tonleitern die Töne sich nur natürlich entsprechen, also keine Rücksicht auf die Reperkussion genommen wird. Dieses stimmt mit den Ansichten des Zarlino, Calvisius und Anderer überein, welche eine Imitation dadurch von der Fuge unterscheiden, daß in der ersteren der Komes dieselben Fortschritte in Zwischenräumen und Linien macht, wie der Dux, aber nicht dieselben Intervalle, besonders Ton- und Halbtonschritte. Das hierzu gegebene Oktavenschema ist falsch, da hier ganz dieselben Beziehungen, wie in dem 1. Schema gegeben sind und dadurch eine der Imitation fremde Rücksichtnahme auf die Reperkussion und Korrespondenz der Halbtonschritte stattfindet. Das Schema darf also nicht so, wie bei Walther aussehen:

$$\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{\overline{c}}$$
$$g\ a\ h\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g},$$

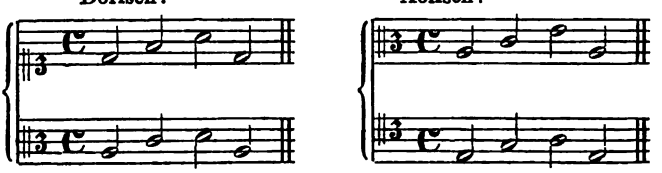
sondern muß, wie in der 1. Bernhardschen Kopie also aufgezeichnet sein:

$$\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{\overline{c}}$$
$$g\ a\ h\ \overline{c}\ \overline{d}\ e\ \overline{f}\ \overline{g}.$$

Entgegen der Reperkussion entspricht sich hier $\bar{g} = \bar{d}$, ferner wird der Ganztonschritt $\bar{a}\ \bar{h}$ mit dem Halbtonschritt $\bar{e}\ \bar{f}$, und der Halbtonschritt $\bar{h}\ \bar{\bar{c}}$ mit dem Ganztonschritt $\bar{f}\ \bar{g}$ beantwortet. Eine solche Beantwortung darf aber, wie wir wiederholen, nur in einer Imitation, nicht in einer Fuge geschehen.

Weiter wird für den dorischen und äolischen Modus neben einem Oktavenschema noch ein gleichsam harmonisches gegeben. In diesem wird die Reperkussion gezeigt, in jenem hauptsächlich die Halbtonschritte markirt. Die Beispiele für die Reperkussion sind in beiden Modi in gleicher Weise gegeben:

Dorisch: Äolisch:



Nicht so verhält es sich mit den Oktavenschemata beider Modi, da durch die verschiedene Lage der Halbtöne die Beziehungen verschieden sind. Das Schema des dorischen Modus wird in abwärts gehenden Tonleitern gegeben, um die Korrespondenzverhältnisse anschaulicher zu machen:

$$\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{h}\ \bar{a}\ \bar{g}\ \bar{f}\ \bar{e}\ \bar{d}$$
$$\bar{a}\ \bar{g}\ \bar{f}\ \bar{e}\ \bar{d}\ \bar{c}\ h\ a.$$

Hier entspricht das $\bar{\bar{d}}$ dem $\bar{a}$ als Reperkussionston, das $\bar{\bar{c}}$ dem $\bar{g}$ wegen der natürlichen Ordnung, das $\bar{\bar{c}}$ entspricht aber auch dem $\bar{f}$ als 1. Faktor des Halbtonschritts $\bar{\bar{c}}\ \bar{h}$, der mit dem Halbtonschritt $\bar{f}\ \bar{e}$ beantwortet werden muß. Da in der nun verschobenen natürlichen Ordnung auch die Reperkussionstöne in richtiger Beziehung bleiben, so ist dieselbe fehlerfrei.

Die Tonleitern des äolischen Modus weisen folgende Verhältnisse auf:

$$\bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}$$
$$\bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}$$

$\bar{a}$ korrespondirt als Reperkussionston mit $\bar{e}$

$\bar{h}$ » als 1. Faktor des Halbtonschritts $\bar{h}\ \bar{\bar{c}}$ ebenfalls mit $\bar{e}$, als entsprechendem Faktor von $\bar{e}\ \bar{f}$.

$\bar{\bar{c}}$ korrespondirt als 2. Faktor von $\bar{h}\ \bar{\bar{c}}$, dem 2. Faktor von $\bar{e}\ \bar{f}$, also dem $\bar{f}$.

$\bar{\bar{d}}$ » wegen natürlicher Ordnung dem $\bar{g}$.

$\bar{\bar{e}}$ » wegen der Reperkussion dem $\bar{a}$.

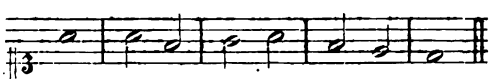
$\bar{\bar{e}}$ » wegen Halbtonschritts dem $\bar{h}$.

$\bar{\bar{f}}$ » wegen Halbtonschritts dem $\bar{\bar{c}}$.

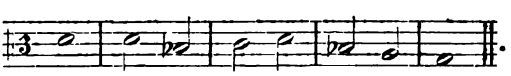
$\bar{\bar{g}}$ » wegen natürlicher Ordnung dem $\bar{\bar{d}}$.

$\bar{\bar{a}}$ » wegen Reperkussion dem $\bar{\bar{e}}$.

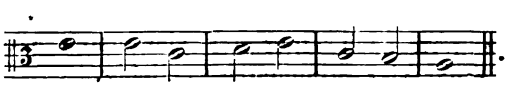
So weit reichen die aus der Bernhardschen Kopie entlehnten Printzschen Ausführungen, welche er noch einmal dahin zusammenfaßt, daß neben der Reperkussion auf eine dem Modus gemäße reine Transposition gesehen werden müsse. In der 2. Hälfte dieses Abschnitts handelt Walther zum Theil selbständig von Choralbearbeitungen. So weit es sich hierbei noch um Fugenbeantwortung handelt, sind diese Ausführungen von Werckmeister *Hodeg. cap. 45* entlehnt und durch Zusätze erweitert. Zunächst wird nun gezeigt, wie die *Repercussio modi* bei Beantwortung von Chorälen nicht so genau beobachtet werden kann. Denn hier muß der *Comes* dieselben Intervalle, wie der *Dux* behalten. Da aber hierdurch der Umfang eines Modus überschritten wird, so muß bisweilen der *Comes* eine Quarte unter, oder eine Quinte über dem *Dux* anfangen, während er von rechtswegen eine Quinte darunter, oder Quarte darüber beginnen sollte. Dieses wird durch ein Beispiel erläutert: Der im Dorischen stehende Choral »Vater unser im Himmelreich«



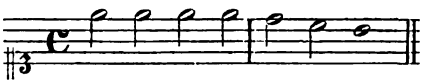
müßte nach der Hauptregel in der Tonika, also eine Quinte tiefer oder Quarte höher beantwortet werden:



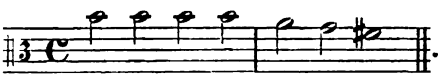
Da aber hierdurch die Grenzen des Modus um eine Sekunde nach der Tiefe überschritten werden, so läßt man den *Comes* eine Quarte unter dem *Dux* anfangen; der Ambitus des Modus wird dann nicht überschritten, die Antwort heißt dann also:



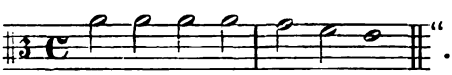
Andererseits aber muß der *Comes* bisweilen eine Quinte unter, oder eine Quarte über dem *Dux* anfangen, wo es von rechtswegen umgekehrt sein müßte. Auch hier wird ein Beispiel gegeben. Der im Phrygischen stehende Choral: »Christus, der uns selig macht«:



sollte mit dem Reperkussionston, dem tieferen $\bar{h}$, so beantwortet werden:



Weil aber in diesem Falle »der *Comes* im *fis* aushält und noch eine Secunda fehlet, ehe die Octava $\bar{\bar{e}}$—$\bar{e}$ erfüllet ist, so lasse ich den *Comitem* in der Quinta unter dem *Dux* anfangen als:



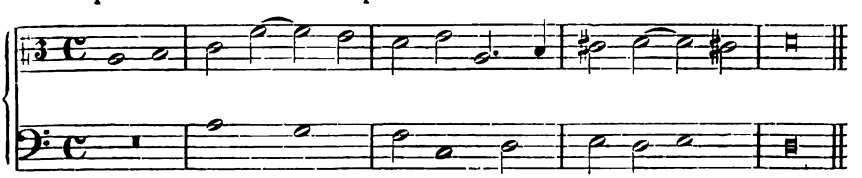
Hieraus ergiebt sich, daß Walther zu Anfang einer Fuge den Ambitus des Modus unter allen Umständen gewahrt wissen will, und daß aus diesem Grunde bei der Beantwortung von Chorälen die Reperkussion nicht so streng gewahrt zu werden braucht. Zum Schluß dieses Abschnitts folgt bei Walther eine wichtige Aufzählung der üblichsten Choralbearbeitungen. Da hierfür bei keinem Theoretiker eine Vorlage zu finden war, so mögen sie an dieser Stelle überhaupt zum ersten Male aufgezählt sein. Die Arten sind folgende: »§ 13: Eine stimme, entweder der Discant, Alt, Tenor oder Baß führet den Choral, die übrigen certiren und coloriren oder wenns Instrumenta sind können sie geschleiftes machen, § 14: Zwo stimmen führen den Choral eine clausulam umb die andere oder per Canonem, die übrigen certiren oder coloriren oder machen geschleiftes, § 15: Drey stimmen führen zusammen oder wechselweise den Choral, die übrigen coloriren, certiren oder machen geschleiftes, § 16: Vier stimmen machen den Choral auf Art einer Fugen oder Canonis, können bisweilen etwas coloriren, § 17: Vier stimmen machen den schlechten Choral, sind Violinen dabey, so können dieselben certiren, coloriren oder geschleiftes machen.«

Diese Arten können mit einander verwechselt werden, namentlich folgt die letzte gern nach einer der vier ersten Arten. Auch der Anfang in einer der vier Stimmen ist beliebig.

Hiermit schließt dieser Abschnitt über die Reperkussion, in dem nicht nur die Aufzählung dieser Choralbearbeitungen als etwas ganz Neues uns entgegen tritt, sondern, was wichtiger ist, auch die Themabeantwortung in der Fuge. In wiefern diese einen Fortschritt gegen die ältere Fugenlehre bedeutet, wird nach einer Schilderung derselben, durch einen Vergleich mit dieser gezeigt werden.

Die drei folgenden Kapitel, Kap. 9, 10 und 11, in Walthers Lehre enthalten jene ältere Behandlung der Fuge, wie sie von Zarlino begründet und von den hervorragendsten Theoretikern bis gegen 1670 ausschließlich gelehrt wurde. Kap. 10 ist überschrieben *De Fugis* und stammt fast ganz aus Bononcinis *Musico Prattico II cap. 10.* Das Wesen der Fuge wird in der bisher üblichen Weise erklärt, ihre verschiedenen Namen und ihre große Bedeutung für einen Komponisten hervorgehoben. Der *Dux* beginnt im Grund- oder Quintton des Modus, der *Comes* im Unisonus, Oktave, Ober- oder Unterquarte oder Ober- oder Unterquinte. Nach der bekannten Sonderung in *Fuga libera* und *ligata* wird die erste Gattung in *Fuga propria*, *impropria* (=*Imitatio*), *authentica* (aufsteigend) *plagalis* (absteigend) *recta* oder *F. aequalis motus* und *contraria* oder *F. inversa* genauer eingetheilt. Es folgen Regeln über das, was man bei Verfertigung einer Fuge zu beobachten hat. Hier wird Alles zusammengestellt, was sich bei den wichtigsten Theoretikern seit Zarlino in dieser Beziehung findet. So handeln, um nur Einiges hervorzuheben, diese Regeln von der Vertheilung des *Dux* und *Comes* auf die 4 Stimmen, von ihrer Verwechslung, ferner von den zur Ausfüllung einer Harmonie gesetzten Stimmen. Auch über Modulation und über dem Modus gemäße Kadenzen, über die Pausen vor Eintritt des Themas und Verkürzung der Themanoten wird gesprochen und schließlich auf die Engführung hingewiesen, wenn am Schluß einer Fuge »das Thema so viel möglich dicht untereinander gebracht wird«. Zum Schlusse dieses Kapitels folgen noch Betrachtungen über die *Fuga contraria*. Während in dieser die Stimmen beliebig sich begegnen können, z. B.:

3. Beispiel aus Bononcinis II. cap. 10.

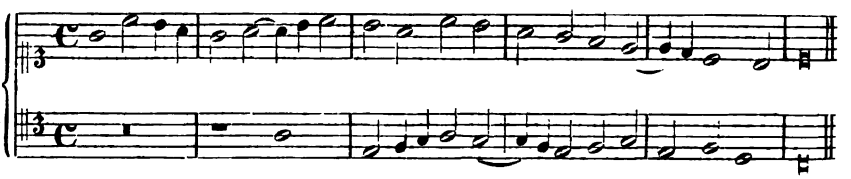


müssen in einer *Fuga contraria inversa* die durch das folgende Schema gegebenen Beziehungen beobachtet werden:

$$\begin{array}{cccccccc} \overline{\overline{d}} & \overline{\overline{c}} & \overline{h} & \overline{a} & \overline{g} & \overline{f} & \overline{e} & d \\ d & e & f & g & a & h & \overline{c} & \overline{d} \end{array}$$

z. B.:

aus Bononcini cap. 10.



Doch auch Verkehrungen nach anderen Schemata finden sich. Solche Schemata sind:

$$\begin{array}{cccccccc} \overline{d} & \overline{e} & \overline{f} & \overline{g} & \overline{a} & \overline{h} & \overline{\overline{c}} & \overline{\overline{d}} \\ a & g & f & e & d & c & H & A \end{array} \quad \text{oder} \quad \begin{array}{cccccccc} g & a & h & \overline{c} & \overline{d} & \overline{e} & \overline{f} & \overline{g} \\ \overline{d} & \overline{c} & h & a & g & f & e & d. \end{array}$$

Auch das, was in Kap. 11 über die Imitation mitgetheilt wird, schließt sich in Text und Beispiel getreu der Darstellung des Bononcini II Kap. 11 an. Hier wird die Hauptdifferenz zwischen Fuge und Imitation, die in der Behandlung der Halbtonschritte liegt, nicht besonders hervorgehoben; nur durch das Intervall der Beantwortung werden sie unterschieden. Während bei der Fuge die Beantwortung im Unisonus, Quart, Quint und Oktave stattfindet, geschieht sie in der Imitation in der Sekunde, Terz, Sext und Septime. Die von Bononcini entlehnten Beispiele sind zum Theil von Walther falsch bezeichnet. So ist das 1. Beispiel nicht »eine Fuga in der Sekunda imitiret«, sondern in der Septima, und dementsprechend das 8. Beispiel nicht eine Fuge in der Septime, sondern in der Sekunde. Die Imitation kann *sciolta* oder *ligata* sein, und sowohl *motu recto* als *contrario* stattfinden.

Auch Kap. 12 folgt mit größter Treue dem Kap. 12 in Bononcinis *Musico prattico II* und handelt in Zarlino'scher Weise vom *Canon* oder *Fuga totalis, ligata, reditta, integra* oder *mera*. Ihre Beschreibung nimmt gemäß ihrer herrschenden Stellung in der alten Fugenlehre einen größeren Raum ein, als die Beschreibung der anderen Fugenformen. Nach dem wiederholten Hinweis auf den Unterschied zwischen einer *F. sciolta* und dieser *Fuga ligata* wird der Begriff Kanon erklärt. Dieses Wort bedeutet seit Picerli, daß

die erste Stimme, deren Noten von den anderen Stimmen nachgeholt werden müssen, für diese eine Regel ist, von welcher die anderen Stimmen nicht abweichen dürfen. Die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts hat sich somit verschoben. Unter Kanon verstand Zarlino jene Zeichen, Devisen und Regeln für die Auflösung des in einer Zeile notirten Fugenthemas. Er schilt, daß wenig intelligente Musiker das Wort Kanon auf die mit jenem Zeichen geschriebene Fuge selbst übertragen. Bei Calvisius und Sweelinck sind die Ausdrücke *Fuga ligata* und *Canon* bereits Wechselbegriffe. Aus den weiteren Äußerungen heben wir hervor, daß der Kanon sowohl frei, wie gebunden sein kann. Im ersteren Falle darf der Komponist jede Kon- und Dissonanz gebrauchen, im letzteren Falle aber muß er »sich einiger Konsonanz oder Dissonanz äußern«. Ferner ist ein Kanon in jedem Intervall möglich, die Bewegung kann gerade, entgegengesetzt oder zurückgehend auf vielerlei Arten geschehen. Von einem *Canon finito* wird ein *Canon infinito* getrennt, der auch Cirkelkanon genannt wird. Werden mehrere Stimmen aus einer Reihe gesungen, so hat man einen geschlossenen *Canon* (*chiuso*), weil die folgenden Stimmen in der ersten gleichsam verschlossen sind. Hier muß das *Signum repetitionis*: :§. über oder unter diejenigen Pause oder Note gesetzt werden, bei welcher die andere Stimme anfangen soll; das *Signum conclusionis* aber steht da, wo sie endigen soll. Dies entspricht jener ursprünglichen Bedeutung des Begriffs »Kanon«. Ist aber der Kanon vollständig ausgesetzt, so heißt er *aperto overo risoluto*. Durch 14 Beispiele, unter denen sich auch die wenigen bei Bononcini aufgezeichneten finden, werden die verschiedenen Arten von Kanon vor Augen gestellt und damit diese Betrachtungen geschlossen.

Werfen wir nun einen Blick auf die gesamte die Fuge betreffende Darstellung Walthers, so dominirt noch die ältere Anschauung. Ihr wird der bei weitem größte Platz, drei Kapitel, in der Darstellung eingeräumt. Doch tritt schon in dem Abschnitte »*De Repercussione*« eine neuere zu der modernen Quintfuge überleitende Behandlung der Fuge auf.

In jener älteren Lehre, wie sie z. B. Zarlino, Calvisius, Walliser, Sweelinck, Crüger und Herbst darstellten, wurden nach Absonderung der Imitation die Fugen selbst in eine *Fuga sciolta* und *ligata* geschieden. Während die letztere ein ganzes Stück hindurch dauert, wird in der *F. libera* nur ein Theil einer Cantilene nachgeahmt. Ein anderer Unterschied ist der, daß eine Fuge meistens nur in einer vollkommenen Konsonanz, ein Kanon dagegen in allen Intervallen beginnen darf. Daher gleichen sich *Fuga sciolta* und *ligata* in so fern, als in

der ersteren ebenso, wie in der *ligata*, also wie in einem Kanon, ohne Rücksicht auf *Ambitus* und *Repercussio* das Thema immer in dem Intervall beantwortet wird, in welchem die Fuge überhaupt gesetzt ist. Dies bezeugen die Beispiele jener genannten Theoretiker. Im Gegensatze hierzu steht nun die in dem Abschnitte *De Repercussione* gezeigte Themabeantwortung. Hier versteht man unter Fuge im engsten Sinne nur eine Nachahmung in der Quinte, nicht mehr wie früher auch eine solche in dem Unisonus, Oktave und Quarte. Diese Beantwortungen ziehen sich mehr und mehr auf das Gebiet des Kanons zurück. Vor allem ist aber auch die Beantwortung im weiteren Verlaufe dieser älteren Quintenfuge eine von der des Kanons verschiedene geworden. Der Ambitus des Modus soll unter allen Umständen gewahrt werden; dazu ist aber die Reperkussion ein geeignetes Mittel. Diese Dinge, die früher nicht streng gehandhabt wurden, treten jetzt mit größter Schärfe als das Wesentliche einer Fugenbeantwortung hervor. Wurde früher in der Quintenfuge die Tonika mit der Dominante, diese wieder mit ihrer Dominante u. s. f. beantwortet, so entspricht jetzt die Dominante der Reperkussion gemäß nur der Tonika. Was früher Hauptsache war, daß die Dominante wieder mit ihrer Quinte beantwortet wird, tritt jetzt als Ausnahme auf. Einmal findet, wie wir sahen, diese Ausnahme statt, um den Ambitus des Modus nicht zu überschreiten, ein anderes Mal in Kadenzen, wobei der Ambitus des Modus überschritten wird. Dieser Umstand aber weist auf eine Fugenbeantwortung hin, die nicht mehr, wie alle übrigen Ausführungen vom melodischen Gesichtspunkt aus geschieht, sondern indirekt zum ersten Male von einem harmonischen. In dem weiter vorn gezeigten Beispiele jener Ausnahme wird eine Tonikakadenz mit einer Dominantkadenz und somit die Quinte des tonischen Dreiklangs mit jener des Dominantdreiklangs beantwortet. Dieses Eindringen des harmonischen Princips in die Fugenlehre ist aber ein höchst bedeutendes Moment. Denn dadurch wird eine ganz neue Behandlung der Fuge hervorgerufen, welche mit der älteren Darstellung in manchem Widerspruche steht. Es ergeben sich mithin für die Fugenlehre zwei große Epochen. In der ersten Periode, welche mit Zarlino beginnt, wird der melodisch-kontrapunktische oder rein vokale Standpunkt vertreten; es ist das Zeitalter des Kanon, der eine herrschende Stellung einnimmt. Seit Christoph Bernhard und Reincken aber beginnt eine Änderung in der Behandlung der Fugen. In dieser Übergangszeit, der auch Walther angehört, beginnt man eine größere Sorgfalt der *Fuga sciolta* zuzuwenden, welche sich jetzt vom Kanon dadurch wesentlich unterscheidet,

dass bei ihrer Beantwortung die Reperkussion und der Ambitus gewahrt werden müssen. Wurde aber in dieser vermittelnden Zeit noch wesenstich der kontrapunktische Gesichtspunkt gewahrt, so gelangt der hier erst leise hervortretende harmonische Gesichtspunkt in der 2. großen Epoche, welche seit dem Erscheinen von Seb. Bachs Fugenwerken zu rechnen ist, zur herrschenden Stellung. Diese moderne Periode, welche das Zeitalter der Quintenfuge genannt werden kann, weist zu jener ersten folgende Gegensätze auf: Die Herrschaft des Kanon ist gebrochen und die Quintenfuge, welche sich aus jener untergeordneten *Fuga sciolta* entwickelt hat, dominirt. An Stelle der nur vom melodischen Standpunkte aus gehandhabten Beantwortung ist eine solche getreten, bei welcher in erster Linie die harmonischen Beziehungen und in zweiter Linie erst die melodische Tonfolge beobachtet wird. War die Hauptform der Fuge bisher die, daß über eine Choralmelodie ein Kanon gesetzt wurde, so ändert sich auch diese Form: Häufiger als eine kanonhafte Choralbearbeitung tritt jetzt eine selbständige vom Choral losgelöste Form der Fuge auf.

Daraus erklärt es sich, daß bei der älteren Darstellung der Fuge fast ausschließlich von der Beantwortung des Themas und nur wenig von der Form der Fuge selbst gesprochen wird, da diese ja durch den Choral vorgezeichnet war. In der modernen Darstellung aber wird gerade auf die selbständige dreitheilige Form der Fuge, welche mit dem Choral nichts mehr zu thun hat, der Nachdruck gelegt. Wie nahe aber Walther dieser neuen Epoche stand, wird klar, wenn wir noch ein wenig uns auf die in dem Abschnitte *De Repercussione* behandelt Themabeantwortung einlassen.

Setzen wir, wie es Walther bei dem jonischen, dorischen und äolischen Modus thut, auch von den drei anderen Modi die Oktavenschemata und merken wir ihre Beziehungen hinsichtlich der Reperkussion, der natürlichen Ordnung und der Halbtonschritte an, so finden wir, daß im Jonischen, Dorischen, Phrygischen (wenn die Reperkussion dieses Modus *e h* $\bar{e}$ ist) und Lydischen die *Claves f* und *g* stets einem *c*, im Mixolydischen und Äolischen die *Claves a* und *h* immer einem *e* korrespondiren. Außer bei dem Jonischen und Äolischen finden diese Korrespondenzen nur wegen Rücksichtnahme auf Halbtonschritte statt. Bei dem Jonischen aber liegt in dieser Beziehung eines *f* und *g* auf ein *c* eine Rücksichtnahme nicht nur auf den Halbtonschritt, sondern auch auf die Reperkussion und die natürliche Ordnung vor, und ebenso fallen bei dem Äolischen, wenn man das Schema abwärts steigend darstellt, alle diese drei Rücksichtnahmen in dem Verhältniß *a* und *h* zu *e* zusammen. Daher haben diese

beiden Modi eine gewisse Überlegenheit über die anderen. Der praktische Musiker hatte überhaupt nur die Schemata dieser beiden Modi nöthig. Wandte er das Schema an, in welchem *f* und *g* dem *c* entsprechen, so hatte er in diesem Schema für Jonisch, Dorisch, Phrygisch und Lydisch alle richtigen Verhältnisse; und im anderen Falle, wenn er jenes Schema nahm, in welchem *a* und *h* auf *e* bezogen werden, fand er zusammen für Mixolydisch und Äolisch die richtigen Korrespondenzen. So schrumpfen denn mit Beziehung auf die Fugenbeantwortung die sechs Modi auf zwei Tonarten zusammen, in deren Schemata, zusammen betrachtet, alle Verhältnisse einer harmonischen Themenbeantwortung zu finden sind. Denn wenn *f* und *g* dem *c*; und *a* und *h* dem *e* entspricht, so ist im diatonischen System $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$ folgende moderne Beantwortung möglich. Der Grundton des tonischen Dreiklangs ($\bar{c}$) wird mit dem Grundton des Dominant- ($\bar{g}$) oder Unterdominantdreiklangs ($\bar{f}$) beantwortet; die Quinte des tonischen Dreiklangs ($\bar{g}$) wird entweder, und zwar ist dies das Regelrechte, als Dominante mit der Tonika $\bar{c}$, welche zugleich die Quinte des Unterdominantdreiklangs ist, beantwortet, oder mit der Quinte des Dominantdreiklangs ($\bar{d}$); die Terz des tonischen Dreiklangs ($\bar{e}$) entspricht der Terz des Ober- oder Unterdominantdreiklangs ($\bar{a}$ oder $\bar{h}$). Wie schon gesagt, bildet die Walthersche Darstellung zu dieser ganz modernen Auffassung eine Art Übergang. Dieser Übergang von einer älteren Anschauung zu einer neueren tritt uns am frühesten in dem *Tractatus compositionis augmentatus* von Chr. Bernhard entgegen. Denn hier wird zum ersten Mal auf die Reperkussion und den Ambitus des Modus eine größere Rücksicht genommen. In Kap. 53 wird darauf hingewiesen, daß in einer *Consociation* der *Modi* (d. i. Vereinigung der authentischen und plagalen Lage) die Fugen am besten dem Ton gemäß angebracht werden, und daß hier die Quarte mit der Quinte und umgekehrt beantwortet wird z. B. *c g* mit *g c* oder *g c* mit *c g*. Dieser *Consociation* der *Modi* wird in Kap. 54 die *Aequatio modorum* gegenübergestellt, wo die andere Stimme einer Fuge der ersten nur *Ratione quintae* oder *quartae* ähnlich ist und Quarten wie Quinten in der Antwort unverändert bleiben. Es wird hinzugefügt, daß diese Art mehr in Gängen, als Sprüngen und mehr in der Mitte, als im Anfange gebraucht werde. Ein anderer Theoretiker, der in dieser Weise die Fugen beantwortet wissen will, ist, wie wir schon sahen, Joh. Adam Reincken, der im 1. Traktat seiner handschriftlichen Lehre näher auf diese Art der Beantwortung eingeht. Sodann weist Werckmeister im *Hodegus*

cap. 45 anf den neuen Unterschied zwischen *Fuga soluta* nnd *Canon* hin, der eben darin besteht, daß in der *Fuga soluta* die *Repercussio* beobachtet wird, was im *Canon* nicht der Fall ist. Schließlich betont noch Printz im Satyrischen Comp. die Bedeutung der Reperkussion für die Fuge; von ihm soll ja auch nach Angabe des anonymen Verfassers des 1. Theils der 4. Bernhardschen Kopie jenes Citat stammen, welches Walther aus jener Kopie schöpfte. Diese neuere Art von Beantwortung wird also namentlich von mitteldeutschen Theoretikern verfochten und scheint in der Sweelinckschen und Bernhardschen Schule, wie wir sahen, zuerst gebräuchlich gewesen zu sein. Besonders dadurch wird diese Vermuthung verstärkt, daß Bononcinis *Musico prattico*, der 1673 also 3 Jahre später, als Reinckens Lehre erschien, ausschließlich in jener alten Zarlino'schen Weise von den Fugen handelt. Es ist das ein Beweis dafür, daß in Italien jene ältere aus der Vokalmusik abstrahirte Fugenlehre sich länger erhielt, als im Norden, wo infolge der größeren instrumentalen Einflüsse die Fuge bereits in einem Wandlungsproceß zu einer neuen Form begriffen war.

Schneller und deutlicher aber, als bei der konservativeren Fuge vollzog sich eine Wandlung in der Lehre des doppelten Kontrapunkts. Walther, der zum Schluß seiner Lehre eine Abhandlnng »Von denen doppelten Kontrapunkten« folgen läßt, steht hier ebenfalls auf jenem neuen Boden. Ehe wir aber auf seine Darstellung eingehen, wollen wir einen Blick auf die frühere Geschichte des doppelten Kontrapunkts werfen.

Zarlino, der diesen Kontrapunkt zum ersten Male gründlich lehrt, beschreibt ihn Ist. III im allgemeinen so: In einem doppelten Kontrapunkt können die beiden Stimmen in der Umkehrung in ein beliebiges Intervall versetzt werden, doch dürfen keine Fehler gegen die Stimmführungsregeln stattfinden. Da nun eine Versetzung jeder einzelnen Stimme in jedes Intervall stattfinden kann, so giebt es eine große Menge von verschiedenen Arten dieses Kontrapunkts. Zarlino zählt von diesen die 5 gebräuchlichsten auf. Um nur ein Beispiel zu geben, wie er dies thut, führen wir seine Erklärung der als doppelter Kontrapunkt *alla duodecima* ausdrücklich bezeichneten Art an: Die höhere Stimme des Principals wird in der *Replica* eine Duodecime tiefer und die tiefere eine Oktave höher *motu recto* gesetzt. Eine andere hiervon verschiedene Art ist bei ihm diejenige, in welcher bei der Umkehrung die höhere Stimme eine Quinte erniedrigt und die tiefere um eine Oktave erhöht wird. Diese Art wird von Zarlino nicht, wie von uns, als ein Kontrapunkt in der Duodecime bezeichnet. Hieraus geht hervor, daß die obige Bezeichnung »Kontrapunkt *alla*

Duodecima« dadurch bestimmt ist, daß in der That die höhere Stimme um eine Duodecime versetzt wird. Es ist hier, bei Zarlino, noch eine rein äußerliche Unterscheidung der Arten. Von seinen 5 näher beschriebenen Arten gehören je 2 unserem doppelten Kontrapunkt *alla duodecima* und *decima* an; während eine Art den doppelten Kontrapunkt in *motu contrario* betrifft. Es ist von Interesse, daß ein Kontrapunkt *alla octava* von Zarlino nicht besonders aufgeführt wird; dieser gehört also noch nicht zu den gebräuchlichsten Formen. Den 1. Platz räumt Zarlino vielmehr dem doppelten Kontrapunkt in der Duodecime ein. Dieser ist also die bevorzugteste Form in der älteren Lehre. Es tritt aber hier eine umgekehrte Wandlung ein, als diejenige ist, welche in der Fugenlehre vor sich geht. Während in der älteren Lehre im Reiche der Fugen der Kanon in der Oktave und gleichsam als künstlerischer Gegensatz dazu im doppelten Kontrapunkte der in der Duodecime, oder was dasselbe ist, in der Quinte herrschte, die Quintfuge aber und ein doppelter Kontrapunkt in der Oktave nur unbedeutende Rollen spielten, kehrt sich dieses Verhältniß in der neueren Lehre um. An Stelle des nicht mehr dominirenden Oktavenkanons ist die Quintfuge und dementsprechend an Stelle des doppelten Kontrapunkts in der Duodecime der *alla octava* getreten, während jene beiden früher vorherrschenden Formen jetzt bescheidene Stellungen einnehmen. Wie schon angedeutet, vollzog sich die Wandlung in der Lehre vom doppelten Kontrapunkt schneller als bei der Fuge. Ähnlich wie bei dieser ist auch bei dem doppelten Kontrapunkt die Entwicklung schneller im Norden, als im Süden erfolgt. Denn in jenem 2. Theil des Hamburger Manuskripts tritt uns zum ersten Male die Darstellung einer modernen Lehre vom doppelten Kontrapunkt entgegen. Diese Darstellung ist aber so gründlich und umfassend, daß man daraus auf eine schon lange vor jener Aufzeichnung gang und gäbe gewesene Anwendung dieser Formen schließen muß.

Nicht so rasch also wie im Norden vollzog sich im Süden diese Wandlung. So steht 1673 Bononcini im *Musico prattico* noch ganz auf Zarlinoschen Anschauungen. Doch unterscheidet er sich darin von Zarlino, daß er dessen verschiedene Arten der Umkehrung nach gemeinsamen Gesichtspunkten zusammenfaßt und bestimmt nun verschiedene doppelte Kontrapunkte aufzählt. Diese sind doppelte Kontrapunkte *alla Terza*, *Quarta*, *Quinta*, *Sexta*, *Septima*, *Octava*, *Decima*, *Undecima* und *Duodecima*. Jede dieser Arten kann man in mehrfacher Weise ausführen. Unter einem Kontrapunkt *alla Duodecima* wird jetzt nicht nur, wie bei Zarlino, eine Art verstanden, sondern drei. Die erste Art ist die, in welcher eine über das Subjekt um

eine Duodecime höher stehende Stimme um eine Duodecime erniedrigt wird, während das Subjekt, das stets ein *Cantus firmus* ist, unverändert bleibt. In der 2. Art wird die kontrapunktirende Stimme unverändert gelassen und das Subjekt wird um eine Duodecime erhöht; in der 3. Art wird der Kontrapunkt um eine Quinte vertieft und das Subjekt um eine Oktave erhöht. Daß eine vollständige Zusammenziehung aller zum doppelten Kontrapunkt *alla Duodecima* gehörigen Arten hier doch noch nicht stattgefunden hat, geht daraus hervor, daß der doppelte Kontrapunkt in der Quinte bei Bononcini besonders betrachtet wird. Einen Fortschritt gegenüber Zarlino begrüßen wir insofern bei Bononcini, als bereits dem Kontrapunkt in der Oktave eine größere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Diesen stellt Bononcini ebenso ausführlich mit Beispielen dar, wie den doppelten Kontrapunkt *alla Quinta*, *Decima*, *Duodecima* oder *Terza*. Der erste Italiener, welcher diese Disciplin in neuer Form darstellt, ist Berardi. Dieser handelt im 2. Buch seiner *Documenti armonici* von 1687 in moderner Weise vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave, Decime und Duodecime. Auch auf dem Gebiete der Fuge wandelt er neue Wege, indem er eine mehr vom harmonischen Gesichtspunkte aus stattfindende Beantwortung des Fugenthemas lehrt. (*Documento XVI lib.*).

Die ältere und neuere Lehre des doppelten Kontrapunkts unterscheiden sich in folgenden Punkten: Die Menge der verschiedenen Arten, welche schon bei Bononcini gesichtet wird, schrumpft auf drei Hauptarten zusammen, denen aber eine große Vielseitigkeit der Ausführung gewahrt bleibt. In der älteren Lehre richtete man das Augenmerk auf die in einer Stimme aufeinanderfolgenden Intervalle; eine möglichst getreue Nachahmung dieser in der Umkehrung war der Zweck. In der neueren Darstellung aber betrachtete man die von den beiden in Frage kommenden Stimmen gebildeten Intervalle; auf eine möglichst entsprechende Umkehrung dieser kommt es jetzt an. Also die aus einer ursprünglisch melodischen Betrachtung entsprungenen Regeln wurden gegen neue, aus einer harmonischen Anschauung entstandene Regeln vertauscht, welche in einer übersichtlicheren und zweckentsprechenderen Weise dasselbe Resultat erzielen, wie jene älteren Regeln. In drei Schemata, die zuerst Berardi aufstellt, ist gleichsam die Quintessenz der ganzen neuen Lehre vom doppelten Kontrapunkt enthalten:

Schema für den dopp. Kontrapunkt in der Oktave:		Schema für den dopp. Kontrapunkt in der Decime:		Schema für den dopp. Kontrapunkt in der Duodecime:	
1	8	1	10	1	12
2	7	2	9	2	11
3	6	3	8	3	10
4	5	4	7	4	9
5	4	5	6	5	8
6	3	6	5	6	7
7	2	7	4	7	6
8	1	8	3	8	5
		9	2	9	4
		10	1	10	3
				11	2
				12	1

Ferner wird der doppelte Kontrapunkt nicht mehr über einen *Cantus firmus*, was zum Theil in der älteren Lehre geschah, komponirt, sondern besteht aus gleichberechtigten bewegten Stimmen. Ein weiterer Gegensatz ist der, daß in der älteren Lehre die Beispiele nur im gebundenen, vokalen Stile, in der neueren Lehre aber sowohl im gebundenen, wie instrumentalen Toccatenstile gegeben sind. So herrscht im Hamburger Manuskript 2. Theil Toccatenstil vor, bei Berardis Beispielen aber vokaler Stil.

Walthers Lehre von diesem Kontrapunkt ist durchaus aus nordischen Quellen zusammengestellt und zwar schöpft er aus Chr. Bernhards Traktat vom doppelten Kontrapunkt, der als »Anhang« die letzten Kapitel im Ausführlichen Bericht von den Kon- und Dissonanzen ausmacht, ferner aus dem 2. Theil des Hamburger Manuskripts.

Bei der Eintheilung geht Walther insofern selbständig vor, als er die Arten des drei- und vierfachen Kontrapunkts, die im Hamburger Manuskript und bei Bernhard, wie in der älteren Lehre, erst nach dem doppelten behandelt werden, in die Darstellung des doppelten Kontrapunkts einordnet.

Mit allgemeinen Vorbemerkungen, die sämmtlich aus Bernhards Abhandlung entlehnt sind, beginnt Walthers Darstellung. »Der doppelte Kontrapunkt ist eine Komposition, in welcher 2, 3 oder 4 Melodeyen also in einander geflochten werden, daß sie alle zugleich, die eine unten, die andere oben, die dritte und vierte in der mitten, *et vice versa* zu stehen kommen «

Nach der Stellung des Halbtons in der Umkehrung zerfällt der Kontrapunkt in 2 Gruppen. Kommt der Halbton an seinen ge-

hörigen Ort, so ist es der Kontrapunkt *alla Ottava*, kommt er nicht an seinen gehörigen Ort, so ist es ein Kontrapunkt *alla Decima* oder *Duodecima*.

Mit größter Ausführlichkeit folgt die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave. Bei der Verwechslung setzt man die untere Stimme eine Oktave höher, die höhere eine Oktave tiefer. Durch das bekannte Zahlenschema werden die Umkehrungen der Intervalle gezeigt. Da die Quinte in der Umkehrung eine *Quarta non fundata* wird, so ist sie zu meiden. Es folgen Stimmführungsregeln, um verbotene Fortschreitungen sowohl in der Principalstimme, wie in der *Replica* zu vermeiden. In einem Beispiel werden alle Kon- und Dissonanzen vorgestellt. Doch auch die Quinte darf gebraucht werden, wenn durch sie keine verbotenen Fortschreitungen entstehen. Am besten kann sie daher in einem Kontrapunkt *mot. contrario* gebraucht werden; bei gerader Bewegung aber muß sie synkopirt sein.

Es folgen besondere Arten vom doppelten Kontrapunkt *alla Ottava*, die in derselben Reihenfolge, wie im Hamburger Manuskript aufgezeichnet sind.

In der 1. Art macht die andere Stimme nach einer kleinen Pause der ersten Stimme alles nach, und zwar entweder *motu recto* oder *contrario* im Unisonus, 4, 5 oder 8.

Eine andere Art ist der *Canon per augmentationem*, wo die zweite Stimme alle Bewegungen der ersten noch einmal so langsam *motu recto* oder *contrario* nachmacht.

Die letzte oder wie im Hamburger Manuskript gesagt wird die »künstlichste« Art ist die, in welcher ein Kontrapunkt vor- oder rückwärts entweder 1) *motu recto* oder *contrario* oder 2) *per augmentationem motu recto* oder *contrario* zu verkehren ist.

Je komplicirter diese Arten sind, desto beschränkter sind die Freiheiten in Bezug auf die Intervallfortschreitungen. Besonders für diese letzte Art führt Walther noch einmal die Stimmführungsregeln an. Ehe er nun zu dem doppelten Kontrapunkt in der Decime und Duodecime übergeht, kommt er kurz noch auf den drei- und vierfachen Kontrapunkt zu sprechen. Und zwar behandelt er deshalb an dieser Stelle den dreifachen Kontrapunkt, weil für diesen die Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave gelten.

Der vierfache Kontrapunkt aber wird deshalb hier eingeordnet, weil in der gebräuchlichsten *Replica* die beiden Außenstimmen Diskant und Baß im doppelten Kontrapunkt *alla Ottava* gesetzt werden. Hier fehlt ein Beispiel. Es werden nach Bernhards Ausführlichem Bericht Kap. 29 nur noch Stimmführungsregeln und noch einige andere Umkehrungen mitgetheilt.

Es folgt der doppelte Kontrapunkt *alla Decima*, also nicht wie im Hamburger Manuskript oder bei Bernhard erst der Kontrapunkt in der Duodecime. Hier wird besonders aus dem Hamburger Manuskript geschöpft.

Eine von beiden Stimmen muß in der Umkehrung eine Terz oder Decime höher oder tiefer angebracht werden. Die Umkehrungen der Intervalle werden durch das bekannte Schema gezeigt, und im Anschluß an das Hamburger Manuskript durch Beispiel und Stimmführungsregeln dieser Kontrapunkt näher dargestellt.

Aus Bernhards Ausführlichem Bericht ist Walthers Beschreibung des doppelten Kontrapunktes in der Duodecime geschöpft. In der Umkehrung dieses Kontrapunktes wird eine von beiden Stimmen eine Duodecime oder Quinte tiefer oder höher angebracht, während die andere Stimme in entgegengesetzter Weise eine Oktave höher oder tiefer zu stehen kommt. Auch hier werden besondere Stimmführungsregeln gegeben. Zum Schlusse folgen noch Regeln für einen vierfachen Kontrapunkt *per motum contrarium*, die aus dem Ausführlichen Bericht von Bernhard stammen. Daß diese Form an dieser Stelle dargestellt wird, hat darin seinen Grund, daß Diskant und Baß, die beiden wichtigsten Stimmen, hier in der Umkehrung im doppelten Kontrapunkt *alla Duodecima* gesetzt sind. Nach wenigen Stimmführungsregeln für diese letzte Form eines mehrfachen Kontrapunkts schließt die Walthersche Lehre und damit auch unsere Beschreibung derselben.

III.

Die Betrachtung der Lehre Walthers als einer Vorarbeit zu seinem Lexikon.

1. Allgemeines.

Auf dem Titelblatte jenes Musikalischen Lexikons vom Jahre 1732 weist Walther darauf hin, daß im Lexikon nicht nur die Musici alter und neuer Zeit angeführt, »Sondern auch die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musikalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommenden Signaturen erläutert werden«.

Für diesen theoretischen Theil des Lexikons aber darf Walthers Lehre als eine Vorarbeit gelten. Denn ein großes hier niedergelegtes Material wurde in das Lexikon herübergenommen. Doch nicht immer in derselben Weise, wie in der Lehre wird das große Material im Lexikon verwendet. Im Vergleich zur Lehre weichen die lexikographischen Darstellungen in mehrfacher Beziehung ab. Häufig begegnet uns freilich eine nicht nur sachliche, sondern zum Theil auch wörtliche Übereinstimmung zwischen den Ausführungen in Walthers Lehre und Lexikon; so decken sich große Theile der Beschreibung von den Ligaturen, Punkten und einigen Figuren, ferner von den Proportionen, Intervallen und Modi.

Daß selbst hier nur von einer theilweisen Übereinstimmung gesprochen werden kann, hat darin seinen Grund, daß die in der Lehre gegebene Beschreibung eines Begriffs oder einer Disciplin im Lexikon theils beschnitten, theils erweitert wird.

Vielfach geschieht beides zugleich. Dies gilt als Regel für die mehr melopoetischen Begriffe, unter denen eine Form gedacht wird, wie Kanon, Fuge u. s. w. Bei diesen Begriffen wird, wie in der Lehre, eine Erklärung und kurze Erläuterung der Begriffe selbst gegeben; die in der Lehre folgende ausführliche Darstellung ihrer Anwendung fehlt im Lexikon, insofern ist also die Darstellung aus der Lehre im Lexikon beschnitten. Andererseits aber werden noch sämtliche andere Namen für diese Begriffe und ihre Varianten angegeben, die in der Lehre fehlen, insofern ist die Darstellung aus der Lehre im Lexikon erweitert.

Es wird im Gegensatze zu den elementaren Begriffen bei den melopoetischen nur zum kleineren Theil der Darstellung in der Lehre gefolgt. Der Umstand nun, daß bei den elementaren Begriffen ihr Gebrauch ganz ausführlich, bei den melopoetischen nur sehr kurz beschrieben wird, beweist, daß für den theoretischen Theil des Lexikons eine vorherrschend elementare Darstellung gewählt wurde. Warum nun Walther dies thun mußte, soll jetzt gezeigt werden. In der Darstellung der Theorie sind zwei verschiedene Arten maßgebend. Die erstere Art, welche bei der Abfassung von Gesangunterrichtsbüchern befolgt wird, ist diejenige, in welcher die einzelnen Abschnitte einen in sich abgeschlossenen Eindruck machen und daher auch, wenn sie aus dem Zusammenhange herausgenommen werden, jeder für sich ein verständliches Ganzes bilden. Ihre Aufeinanderfolge im Zusammenhange ist nicht immer streng logisch. Anders verhält es sich bei der zweiten Art, welche für die Anfertigung von Melopöien in Frage kommt.

Hier sind die einzelnen Abschnitte, wenn sie aus dem Zusammen-

hange herausgenommen und für sich betrachtet werden, weniger verständlich; sie sind in sich weniger abgeschlossen. Sie stehen alle durch gegenseitige Ergänzung in einem viel innigeren Zusammenhang, und ihre Aufeinanderfolge ist an eine bestimmte logische Ordnung gebunden. Angeregt durch die Lippius'sche Eintheilung des theoretischen Stoffes in Materie und Form, bezeichnen wir jene erste Art der Darstellung als die materiale, elementare oder äußerliche, die zuletzt geschilderte als die formale oder innere Beschreibung.

In einem Lexikon nun, wo ja eine alphabetische Anordnung des Materials stattfindet, wird auch die Darstellung der Theorie nur eine überwiegend elementare sein können, da infolge dieser alphabetischen Ordnung von einer zusammenhängenden Beschreibung der Theorie nicht die Rede sein kann, sondern nur von einer getrennten Darstellung ihrer einzelnen Abschnitte.

So tritt zwischen der theoretischen Darstellung einer Melopöie und eines Lexikons, außer den äußeren Gegensätzen in der Anordnung, die einerseits logisch oder innerlich, andererseits alphabetisch und äußerlich ist, noch folgende Discrepanz auf: In einem Lexikon wird der Hauptnachdruck auf das gelegt, was zwar in einer Kompositionslehre ein wesentlicher Bestandtheil, aber nicht die Hauptsache selbst ist, auf die Elemente; in einer Kompositionslehre aber wird das Augenmerk hauptsächlich auf ein richtiges kunstmäßiges Operiren mit den zur Komposition nöthigen technischen Hilfsmitteln, eben den Elementen, gerichtet, auf die Formenlehre.

Für die Erweiterungen der elementaren Darstellung im Lexikon sind auch historische Gründe maßgebend.

Nicht nur nach der antiken, sondern auch nach der modernen Seite hin wird die elementare Darstellung in der Lehre von jener des Lexikons übertroffen. Italienische, namentlich aber französische Bezeichnungen sind hier reichhaltiger, als in der Lehre. Dies liegt ganz natürlich schon darin begründet, daß das Lexikon 20 Jahre später, als die Lehre abgefaßt war.[1] Für den theoretischen Theil des Lexikon standen Walther neue Quellen zu Gebote, welche er vor 1708, dem Abfassungsjahr seiner Lehre nicht kannte. Unter den vielen Schriftstellern, deren Werke er hier zum ersten Male heranzieht, ragen besonders drei Theoretiker hervor, und unter diesen als der am meisten benutzte Mattheson. Seine Schriften, soweit sie zwischen 1708—1729 erschienen sind, wurden die einflußreichste Quelle für das Lexikon überhaupt; für den theoretischen Theil des-

[1] Das Lexikon wurde 1728 im Winter begonnen, wie Walther im Vorbericht mittheilt, und erschien vollständig 1732.

selben kommen von Mattheson namentlich die drei Eröffnungen des Orchesters (1713, 1717 und 1721), seine Bearbeitung von Niedts Handleitung 1724 und seine *Critica musica I* 1722 und *II* 1725 in Frage; ferner ist *Loulié, Elements ou Principes de Musique divisez en trois Parties Amsterdam 1698* und *Gasparini, Armonico prattico al Cimbalo Venedig 1708* viel herangezogen.

Als eine Vorarbeit zu diesem Lexikon treten uns hauptsächlich die Abschnitte von Walthers Lehre entgegen, welche in elementarer Weise von der Theorie handeln. Es ist dies der ganze elementare 1. Theil, sodann sind es solche Abschnitte aus dem 2. Theil, welche ebenfalls noch von der Beschreibung der Elemente handeln, sowie alle begrifflichen Erklärungen in diesem letzten Theile.

2.

Die erste Abhandlung des ersten Theils.

Aus Kap. 1 der ersten Abhandlung, welches vom Wesen und der Eintheilung der Musik handelt, finden wir Stellen im Lexikon wieder unter den Begriffen »*Musica*« und »*Harmonia*«. Die Ableitung des Wortes *Musica* von den Musen, von ὁμοιοῦσα, ἀπὸ τοῦ μῶσθαι = *investigare*, uud *Moys*, ferner die Beschreibung der *Musica Theoretica, Practica, Historica, Didactica, Signatoria, Modulatoria* und *Poetica* stimmt in beiden Werken überein. Doch ist im Lexikon die Aufzählung dieser 7 Arten noch um eine große Anzahl vermehrt. Auch die kurze Erklärung der *Harmonia* findet sich im Lexikon in erweiterter Form wieder. Die Ausführungen über den *Cantus* (Kap. 2) sind im Lexikon unter den Artikeln: *Canto fermo*, — *figurato*, *Cantus artificialis*, — *artificialiter durus* und *mollis*, — *chromaticus*, — *naturalis* und *naturaliter durus* und *mollis*, — *transpositus* vertheilt. Doch ist die Aufzählung dieser Begriffe, sowie die Anzahl der Beispiele (*Tab. VII*) im Lexikon bedeutend erweitert worden. Der Inhalt des dritten Kapitels ist im Lexikon sehr vertheilt. Die Definition der Noten finden wir unter *Nota* verzeichnet, die Aufzählung der einzelnen Notenwerthe *Maxima, Longa etc.* wird der alphabetischen Ordnung gemäß einzeln gegeben. Der Begriff der *Subsubsemifusa* fehlt im Lexikon. Im übrigen aber stimmt die Beschreibung wörtlich in beiden Werken überein. Auch die alten *Ligaturae rectae* werden wörtlich in Text und Beispiel (*Tab. XI* und *XII*) aus der Lehre herübergenommen; nicht wörtlich, aber sachlich übereinstimmend werden die obliquen Ligaturen dargestellt (*Tab. XII*). Auch auf die *Quantitas extrinseca* und *intrinseca* kommt Walther im Lexikon

ganz kurz zu sprechen. Doch ist ihre Darstellung in der Lehre viel ausführlicher. Was zum Schluß des Kapitels über die Erfindung der Notenzeichen gesagt ist, findet sich unter dem Artikel »*Muria*« wieder. Den Inhalt von Kap. 4 finden wir zum Theil wörtlich in Text und Beispiel (*Tab. XVIII*) unter dem Artikel »*Pausa*« wieder. Doch fehlt im Lexikon die »*Subsubsemifusapausa*« und das »*Suspirium*«; dagegen ist ihr Nutzen ebenso ausführlich, wie in der Lehre mitgetheilt, desgleichen ihre Bezeichnung in der deutschen Tabulatur (*Tab. XXI*). Die Definition des Taktes in Kap. 5 steht im Lexikon unter dem Artikel »*Battuta*«. Die specielleren Angaben über die einzelnen Taktarten finden wir an verschiedenen Stellen. *Alla Breve*- und *Alla Semibreve*-Taktzeichen werden unter dem Buchstaben *C* genauer, als in der Lehre beschrieben. Die hier gegebene Darstellung wiederholt sich zum Theil unter den Artikeln *Modus major* und *minor*, *Semicirculo*, *Semiditas* und *Signa quantitatis*. Im Lexikon fehlt aber eine Beschreibung der Begriffe *Tactus simplex* und *proportionatus*. Die Angaben über *Tactus totalis* und *generalis* decken sich mit dem, was bei »*Alla Breve*« und »*Tempo alla Semibreve*« im Lexikon gesagt ist. Doch sind die Ausführungen in der Lehre eingehender. Die nähere Unterscheidung zwischen *Tactus aequalis* und *inaequalis* fehlt im Lexikon. Unter Artikeln, wie z. B. *Tripola*, *Hemiolia*, *Sesquialtera minore imperfetta*, *Sesquiottava*, *Subsesquiterza*, *Subdupla*, *Subsupersettipartiente nona* und anderen werden die einzelnen in der Lehre aufgezählten Taktarten wiedergegeben. Auch sämtliche Beispiele für diese einzelnen Arten sind aus der Lehre in das Lexikon (*Tab. XXII*) herübergenommen. Die Ausführungen über *Arsis* und *Thesis*, *Depressio* und *Elevatio* decken sich in beiden Werken. Die ganze Lehre von Takt und Tempo ist im Lexikon nach der älteren Seite hin erweitert. Das 6. Kap. ist getreu unter dem Artikel »*Punctus*« wiedergegeben, dieselben Beispiele finden sich *Tab. XVIII*. Die Ausführungen über die modernen Ligaturen sind nicht so eingehend, wie in Kap. 7 unter den Artikeln »Bindungen«, »*legato*« und »*signum connexionis*« gegeben.

Den ganzen Inhalt von Kap. 8 treffen wir im Lexikon wieder. Das Fünfliniensystem wird etwas kürzer, als in der Lehre, unter »*Systema*« mitgetheilt, die Wiederholungszeichen werden unter »*Ripresa*« und »*Reprise*« beschrieben und in *Tab. XIX* veranschaulicht, Das in der Lehre noch stehende Zeichen für Wortwiederholung fehlt im Lexikon. Das *Signum fugarum* steht unter *Presa*. Ausführlicher in der Lehre ist die Beschreibung des *Coulé*, *Custos*, *Mordent*, *Triller* und *Arpeggio*. Der *Circuitus* fehlt ganz im Lexikon. Dagegen decken sich die Ausführungen über Accent zum Theil wörtlich in Text und

Beispiel (*Tab. I*). Die Zeichen ♮, ♭, ♯ und × werden unter »*b rotundum*« und »*quadratum*«, sowie unter *Diesis* mitgetheilt. Die Darstellung der Zeichen in Kap. 8 wird durch jene Tabelle ergänzt, welche in Kap. 1 der 2. Abhandlung des 2. Theils gegeben wird. Die hier ausgeführten Beispiele für *Accent*, *Tremolo*, *Tirata mezza*, *Groppo*, *Circulo* u. s. w. stimmen sachlich mit den Erklärungen und Beispielen im Lexikon überein. Besonders beim *Groppo* und *Circulo mezzo* schließt sich Walther der schon in der Lehre vertretenen Printzschen Anschauung an und eifert gegen Brossard, der *Groppo* und *Circulo mezzo* für gleichbedeutende Begriffe hält.

Ganz besonders kommt das nun in der Lehre folgende Verzeichniß musikalischer Ausdrücke als Vorarbeit für das Lexikon in Betracht. Mit wenigen Ausnahmen finden wir sämtliche Beschreibungen, welche hier über die einzelnen Kunstausdrücke gegeben werden, im Lexikon wieder. Bei der Aufzählung dieser Ausdrücke folgen wir, wie bisher der in der Lehre gegebenen alphabetischen Reihenfolge und orthographischen Aufzeichnung dieser Namen. In diesem Verzeichniß werden manche Begriffe kurz mitgetheilt, die an anderer Stelle in der Lehre ausführlicher beschrieben werden, das betrifft namentlich die Beschreibung des *Canon*, der *Fuge*, des *Groppo*, des *Modus*, der *Syncopatio* und *Syzygia*, sowie des *Trillo*. Während wir jene ausführlichere Beschreibung dieser Begriffe an anderer Stelle mit der lexikographischen Darstellung derselben vergleichen, betrachten wir hier nur die im Verzeichniß gegebene Darstellung dieser Begriffe als eine Vorarbeit für das Lexikon.

Nicht berücksichtigt im Lexikon sind folgende im Verzeichniß erklärten Ausdrücke: *Amener; Barytonus*, *Caliciono*, *Complementum*, *Corne de chasse premier* und *second; Dolciano*, *Fresco*, *Favorito; Grosso*, *Gay; L'imbrichezza; Malinconico*, *Melismaticus stylus*, *Mesto*, *Missodia*, *Motecticus stylus; Paysans*, *Piccolo; Risposto*, *Ricantate; Schietto*, *Se piace*, *Sestini*, *Stapette*, *Suavement*, *Schryari; Tempo giusto*, *Trasversa*, *Trezza*, *Tous*, *Tout doucement; Uno*, *Viola Baryton*, *Voltate*, *Zoppicamento*.

Alle übrigen Ausdrücke sind nun entweder mit oder ohne Zusätze in das Lexikon aufgenommen.

Von der ersten Gruppe zählen wir zunächst diejenigen auf, welche entweder mit demselben Wortlaut, wie in der Lehre, oder nur mit geringen unwesentlichen Abweichungen von diesem beschrieben werden. Hierher gehören: *Ab initio*, *Alternatim*, *Ardito*, *Arpichordum*, *Audace*, *Al* mit seinen Zusammensetzungen, wie *al più adagio etc.; Cantatrice*, *Cangiamento*, *Chorus instrumentalis*, — *vocalis*, *favorito* und *palchetto*, *Cembalo*, *Cimbal*, *Clarino* mit Beispielen für den Stimm-

umfang in *Tab. VIII*, *Cornetto*, *Cornetto diritto*, — *muto*, — *curvo*, — *torto*, — *di caccia*; *Diphonium*, *Director musicae*; *Flautone*, *Fin*, *Choro favorito*; *Grave*, *Giardiniero*, *Griphus*; *Harlequinado*; *Involucrum*, *Joyeux*, *In unisono*; *Liuto*; *Madrigale*, *Mezzo*, *Molle*; *Octiphonium*, *Omnes*, *Organo*; *Plainte*; *Rastrum*, *Repetatur*, *Ripieno*, *Risposta*; *Saltarelli*, *Sarabande*, *Scherzi musicali*, *Schnackade*, *Sonatina*, *Spedito*, *Subito*, *Syzygia*; *Tardo*, *Threnodiae*; *Vagans*, *Veloce*, *Violino piccolo*, *Viola da braccio*, *Vite*, *Vivace*, *due Volte*, *Volti*, *a una Voce* u. s. w.

Weiter gehören zur ersten Gruppe solche Beschreibungen, welche nicht mit demselben Wortlaut mitgetheilt sind, aber dem Inhalt nach in beiden Werken übereinstimmen. Es sind dies Ausführungen über: *Affettuoso*, *A gusto*, *Accompagniren*; *Basso continuo*, *Bicinium*, *Bombardo*; *Claviatura*, *Compositio*, *Contra-Tenor*; *Dous* oder *Doux*; *Entrée*, *Exotica compositio*; *Fantasia*; *Gaillard*, *Groppo*, *Falset* und *Voce contra fatta*, *Galliarde*, *Guida*; *Hautcontre*; *Lento*; *Ouverture*; *Passepied*, *Più*, *Presto*, *Proposta*; *Sdegnoso*, *Serenata*, *Solicinium*, *Sonetto*, *Soprano*, *Spiccato*, *Spiritoso*, *Syncopatio*, *Toccata*.

Viele Ausführungen sind im Lexikon kürzer, als in der Lehre gefaßt. Hier ist die Beschreibung der *Paduana* wörtlich entlehnt, die anderen hierher gehörigen Begriffe haben einen Wortlaut, der nicht aus der Lehre geschöpft ist: *Ballo*; *Commissura*; *Da capo*; *Motus*, *Musicus*; *Organo picciolo*; *Poco*, *Praeambulum*, *Psalmodia*, *Stanza*, *Tutti*.

Von der zweiten Gruppe betrachten wir zuerst solche Ausführungen, die abgesehen von den Erweiterungen im Lexikon mit demselben Wortlaut, wie im Verzeichniß beschrieben werden. Hierher gehören die Ausführungen über *Canon*, *Canzone*, *Cornettino*; *Fuga* und *Ricercare*; *Harpeggiando*; *Lamento*; *Madrigale*, *Messanza*; *Villanella*, *Vinette*, *Violino*, *Violetta*, *Violone*.

Es folgen zum Schlusse Ausdrücke, deren erweiterte Beschreibung eine wörtliche Anlehnung an jenes Verzeichniß nicht mehr aufweist. Hier finden wir die größte Anzahl von Begriffen: *Accord*, *Adagio*, *Alla breve*, *Allegro*, *Allemanda*, *Andante*, *Aria*, *Arciviola di Lira*, *Assai*, *Bassono*, *Bassetto*, *Bizzaria*, *Bourrée*, *Branle*, *Cadentia*, *Cantata*, *Canzonetta*, *Capella*, *Chalumeau*, *Chitarra*, *Chitarrone*, *Chorus*, *Concerto*, *Consonantia*, *Contrapunctus*, *Cornetto*, *Ciaccona*, *Chorea*, *Courante*; *Dessus*, *Dialogo*, *Diminuzione*, *Dissonantia*, *Drama*, *Double*; *Echo*; *Falso bordone*, alle Arten von *Flauto* oder *Flute*; *Gavotte*, *Gigue*; *Harmonia*, *Hautbois*, *Hardiment*; *Largo*; *Mascherata*, *Menuet*, *Mandora*, *Monodium*, *Modus*, *Motetto*; *Ondeggiando*; *Palimpsestus phonotacticus*, *Partes*, *Passacaglio*, *Passamezzo*, *Passagio*, *Piano*, *Pieno*, *Pleno choro*, *Psalmus*; *Recitativo*, *Ritornello*, *Rigaudon*, *Rondeau*; *Salta-*

rella, *Sciocchezza*, *Senza*, *Si*, *Sommeil*, *Sonata*, *Sostenuto*, *Staccato*, *Stromenti; Tamburo*, *Tempo maggiore*, *Tasto solo*, *Tastatura*, *Tiorba*, *Tirate*, *Tremolo*, *Trillo*, *Tromba*, Arten der *Trombone; Viola di Gamba*, — *d'amour*, *Violoncello*.

3.

Die zweite Abhandlung des ersten Theils.

Alles, was in Kap. 1 und 2 über die *claves*, über ihre Eintheilung in *signatae* und *intellectae*, in *principales* und *minus principales* und was ferner über die verschiedene Stellung der Musikschlüssel gesagt ist, deckt sich völlig mit dem, was im Lexikon unter den Artikeln »*A B C D E F G*« »*Chiave*« und »*Claves*« angegeben ist. Auch aus dem 3. historischen Kapitel ist vieles in das Lexikon herübergenommen, so die lateinischen und griechischen Namen der Tetrachorde und 16 Töne. In der Lehre fehlt ganz das *Tetrachordum synemmenon*. Daß die 15 resp. 16 Namen durch Gregor auf die 7 ersten alphabetischen Buchstaben reducirt worden seien, wird im Lexikon unter »*A B C D E F G*« und »*Gregorius Magnus*« mitgetheilt. Daß Guido diese Töne vermehrt habe, erfahren wir im Lexikon überhaupt nicht, auch nicht unter dem dürftigen Artikel »*Guido*«. Die im historischen Kapitel an einem Beispiel gezeigte mehrfache Benennung eines Tones: *c*, *cis*, *ces* sowie das *Supersemitonium cis durum* wird im Lexikon eingehend von allen ℓ Buchstaben mitgetheilt. Ein Unterschied zwischen *Subsemitonium* (*b* vorzeichnung) und *Supersemitonium* (Kreuzvorzeichnung) wird im Lexikon nicht mehr gemacht.

Der Inhalt des 4. Kapitels entspricht zum Theil wörtlich dem, was unter den Artikeln: *Chordes chromatiques*, *-diatoniques* und *-enharmoniques; Chromatico*, *Diatonico*, *Enharmonique*, *Genus modulandi chromaticum*, — *chromatico-diatonicum*, — *diatonicum*, — *diatonico-chromaticum*, und dem Schlußsatz über die *Genera* gesagt ist. Die in Kap. 5 folgende Abhandlung über ♮ und ♭ ist im Lexikon unter dem Buchstaben »*b*« ebenso umfassend und dabei präciser, als in der Lehre dargestellt.

4.

Musicae poeticae pars generalis.

Aus der wissenschaftlichen Einleitung ist vieles in das Lexikon herübergenommen. Ebenso wie in der Lehre wird der Ausdruck »*Musica poetica*« von *ποιέω* abgeleitet. Die Mittheilung, daß die Musik eine mathematische Wissenschaft sei, fehlt bereits im Lexikon.

rungen über diese Figur sind im Lexikon genauer. In der Lehre werden nur zwei verschiedene Unterarten erwähnt, im Lexikon deren vier. Vom Transitus jedoch wird eine ganz knappe Erklärung gegeben, während gerade diese Figur in der Lehre sehr eingehend dargestellt ist.

Auch die folgende ausführliche Darstellung von anderen Figuren, in welche sich die Dissonanzen auflösen, ist nur theilweise in das Lexikon herübergenommen. So wird von der *Superiectio* nur eine kurze Definition gegeben. Ihre ausführliche Beschreibung in der Lehre deckt sich nicht mit dem, was im Lexikon unter *Superiectio* oder *Accento* und *A. doppio* in Text und Beispiel mitgetheilt ist. Für diese Artikel kommen die an früherer Stelle gegebenen Ausführungen in Frage. Was unter *Subsumptio* gesagt wird, stimmt sachlich mit dem überein, was im Lexikon ausführlicher unter *Cercar della nota*, *Anticipatione della nota* und *Anticip. della sillaba* mitgetheilt ist. *Variatio* wird wieder viel kürzer, als in der Lehre besprochen; jedoch ist die *Tirata* im Lexikon ausführlicher beschrieben und durch eine größere Anzahl von Beispielen (*Tab. XX* und *XXI*) vor Augen gestellt. Die *Multiplicatio* fehlt überhaupt im Lexikon, desgleichen die *Heterolepsis* und der *Quasi-Transitus*. Fast wörtlich kehren die Ausführungen über *Ellipsis* und *Retardatio* im Lexikon wieder, auch dieselben Beispiele sind in *Tab. X* und *XIX* aufgezeichnet. Die Beschreibung der *Relatio non harmonica* aus Kap. 5 ist zum Theil ebenfalls wörtlich im Lexikon wiedergegeben. Über den Text, von welchem Kap. 6 handelt, erfahren wir im Lexikon nichts.

Aus den folgenden Kapiteln über die Modi ist besonders viel in das Lexikon übergegangen

Die Aufzählung der 12 Modi erfolgt aber nicht wie in Kap. 7 von Jonisch, sondern von Dorisch an. Ausführlicher als in der Lehre ist im Lexikon die Beschreibung des *Ambitus*, der harmonischen und arithmetischen Theilung und der authentischen und plagalen Lage eines Modus. Ganz bedeutend erweitert ist die Darstellung der *Clausulae*.

Namentlich unter den Begriffen *Cadenza* und *Cadence* treten viele Arten auf, von welchen in unserer Lehre noch nicht gesprochen wird. Hier sind neben italienischen auch französische Namen häufig. Weniger zahlreich sind die unter *Clausula* mitgetheilten Arten von Schlüssen, die sich vielfach mit Kadenzarten decken. Zwischen Kadenz und Klausula besteht nun in Walthers Lexikon der Unterschied, daß eine Kadenz stets einen »Harmonie-Schluß«, eine Klausula aber einen »Absatz« bedeutet, »wobey die Stimmen und Partien entweder gantz und gar aufhören, oder nur einigermassen zur Ruhe

kommen.« Mit dem in der älteren Theorie allein üblichen Begriffe der Klausula operirt man also mehr in melodischer oder kontrapunktischer Musik, während der neuere Ausdruck *Cadenza* Schlüsse bezeichnet, die in Stücken mit harmonischer Grundlage vorkommen. In Walthers Lehre wird nur von *Clausula* gesprochen. Was in Kap. 7 unter *Clausula perfectissima* und *perfecta* verstanden wird, entspricht dem, was im Lexikon unter *Cadence parfaite* und *imparfaite* und den dazu gehörigen Beispielen in *Tab. V* mitgetheilt ist. *Clausula minus perfecta* finden wir im Lexikon unter *Clausula altizans* wieder. Die hierzu gehörigen Beispiele in *Tab. IV* sind aus der Lehre genommen. Die *Clausula cantizans* und *tenorizans* sind im Lexikon unter den Begriffen *Cadentia cantizans* und *Cadenza semplice descendendo di grado* eingeordnet; ein Beispiel für die *Cadentia cantizans* in *Tab. IV* stammt aus der Lehre. Kürzer nnd knapper als bei den Kadenzen sind unter dem Artikel »*Clausulae peregrinae*« alle in der Lehre ausführlich erklärten Schlüsse zusammengefaßt. Hier werden die von verschiedenen Stufen der *C* durtonleiter gebilden Kadenzen mit den in der Lehre gegebenen Ausdrücken bezeichnet. Demnach sind in *C dur* die *A*- und *F*kadenz *Clausulae affinales*, die *D*- und *B*kadenz *Clausulae peregrinae;* die *C*kadenz aber ist eine *Clausula perfectissima primaria finalis*, die *E*kadenz eine *Clausula tertiaria imperfecta* und die *G*kadenz eine *Clausula secundaria.* Die *Clausula dissecta*, welche in der Lehre einfach nur als ein anderer Ausdruck für die *Clausula perfecta* erwähnt ist, wird im Lexikon ausführlicher noch in Unterabtheilungen gesondert.

Eingehender als in der Lehre ist die Darstellung der einzelnen Modi; jedoch ist der größte Theil dieser Beschreibung aus Kap. 8 entlehnt. Wie an dieser Stelle wird auch im Lexikon jeder Modus einzeln durchgesprochen, und wie in der Lehre wird in den *Tab. XIII* und *XIV*, *XVI* und *XVII* ihr *Ambitus* und die gleiche Anzahl von Transpositionen angegeben. Doch sind nicht, wie in der Lehre die Reperkussionen und ausführlichen Kadenzbeispiele für jeden Modus mitgetheilt. Einige Beispiele, welche für Schlüsse im jonischen Modus in Kap. 8 gegeben sind, finden wir auch im Lexikon (*Tab. IV*) wieder; aber nicht für den jonischen Modus, sondern für die *Cadenza composta maggiore* und *minore* kommen sie hier in Frage. Auch eine Anzahl von Chorälen, die mit Ausnahme des lydischen und hypolydischen, in allen Modi gesetzt sind, findet sich hier. Aber ihre Auswahl ist kleiner, als in der Lehre.

Haben wir so die im Lexikon auftretenden Einschränkungen der früheren in der Lehre gegebenen Darstellung der Modi hervorgehoben, so kommen wir nun zu den Erweiterungen dieser Darstellung. Im

Anschluß an die Aufzählung der Choräle spricht Walther einige derselben hinsichtlich ihrer Abweichungen von dem betreffenden Hauptmodus durch und kommt hierbei auch auf den *Ambitus* und die Kadenzen des betreffenden Modus noch einmal ausführlicher zu sprechen. Ferner giebt Walther im Lexikon noch eine neuere Darstellung der Modi, welche auf einer Unterscheidung nach großer und kleiner Terz beruht.

Außerdem werden noch viele andere mit »Modus« bezeichnete Begriffe erklärt, so *Modus authentus* und *plagalis*, ferner *Modus collateralis*, — *compositus*, — *impar* etc. Alles Wesentliche, was in Kap. 9 von der Transposition und Reduktion mitgetheilt wird, steht im Lexikon unter »*Transpositio*« in einer etwas knapperen Darstellung. Besonders bei der *Repercussio* ist der Gegensatz groß zwischen der ausführlichen Beschreibung in der Lehre und der kurzen Erklärung im Lexikon. Hier tritt uns auch eine viel größere Anzahl von Fugenformen entgegen, als in Kap. 10. Die Erklärung des Ausdrucks «Fuge« stimmt dem Inhalt nach in beiden Werken überein. *Dux* und *Comes* sind im Lexikon nicht unter Fuge, sondern an anderer Stelle, die durch die alphabetische Ordnung bestimmt ist, erwähnt. Nach Kap. X sind im Lexikon die *Fuga partialis* oder *libera*, *Fuga propria* oder *regularis*, — *impropria* oder *irregularis*, — *plagalis* ungefähr ebenso kurz beschrieben, wie in der Lehre. *Fuga contraria* wird dagegen im Lexikon nicht so ausführlich, wie in der Lehre beschrieben. Auf einige andere im Lexikon angeführte Fugenarten kommen wir bei dem Kanon zu sprechen.

Fast in ganz gleicher Weise ist die Imitation in beiden Werken dargestellt. Doch fehlen die Beispiele aus der Lehre.

Ähnlich kurz, wie in Kap. 12 wird im Lexikon das Wesen des Kanon selbst, sowie das des *Canon aperto*, *cancherizante*, *diviso*, *finito*; *circolare* und *risoluto* beschrieben. Während aber in der Lehre zur Erläuterung der einzelnen Arten sehr viele Beispiele gegeben werden, geschieht dies im Lexikon nur in geringem Maße. Die wenigen Beispiele in *Tab. V* und *VI* stammen nicht aus der Lehre. Aber gerade in den Beispielen der Lehre werden noch andere Arten von Kanon aufgezählt, wie *Canon aequalis motus in Hypodiatessaron* oder *C. perpetuus contrarii motus* etc. Ähnliche zusammengesetzte Begriffe aber treffen wir im Lexikon bei den Fugen, und es entspricht beispielsweise der *Canon perpetuus* der im Lexikon beschriebenen *Fuga perpetua*. Auch sonst decken sich im Lexikon selbst viele Fugenarten mit Kanonbezeichnung. So sind *Fuga in consequenza*, *libera*, *partialis* und Kanon Wechselbegriffe, die alle dasselbe bedeuten. Aus der Abhandlung vom doppelten Kontrapunkt in Walthers Lehre

ist nichts in das Lexikon herübergenommen. Die im Lexikon gegebene kurze Erklärung des doppelten Kontrapunkts stammt aus dem alphabetischen Verzeichniß der *Signa*. Es fehlt im Lexikon eine ausführliche Beschreibung der *Canones per augmentationem*, wie sie in der Lehre bei dem doppelten Kontrapunkt *alla Octava* gegeben wird. Auch hier beschränkt sich Walther auf eine kurze Erklärung der Begriffe *Canon per augmentationem*, *C. p. augment. duplex* und *Fuga doppia*.

Nunmehr ist auch unsere letzte Aufgabe, Walthers Lehre als eine Vorarbeit zu seinem Lexikon darzustellen, erschöpft. Stehen wir so am Schlusse unserer gesamten Betrachtung, so fassen wir noch einmal die wesentlichsten Resultate derselben zusammen.

Wir haben gesehen, daß in der That die Lehre Walthers geeignet ist, einen befriedigenden Einblick in das musiktheoretische Treiben des 17. Jahrhunderts zu geben. Die umfangreiche Litteratur, welche seinem Werke zu Grunde liegt, gewährte uns einen Einblick in die äußere Wandlung der Musiktheorie jenes Jahrhunderts. Auf die innere Wandlung dieser Theorie wies uns das Werk durch seine ganze Anlage selbst hin. In ihm werden bei den meisten Disciplinen ältere und neuere Anschauungen entweder einander gegenübergestellt, oder miteinander verquickt. Und zwar dient die Darstellung älterer Anschauungen hauptsächlich zur Unterlage für die der neueren Lehre. Es ist somit in Walthers Werk selbst vielfach die Anregung zu einer historischen Entwicklung der einzelnen Disciplinen gegeben worden. Wie wir nun gesehen haben, bestand diese Entwicklung hauptsächlich darin, daß das harmonische Princip, welches für die Anordnung des Kompositionsunterrichts bereits maßgebend geworden war, auch auf die noch kontrapunktisch dargestellten einzelnen Disciplinen selbst Einfluß gewann, so daß diese an Stelle ihres früheren melodischen Charakters ebenfalls ein harmonisches Gepräge erhielten. So haben wir zunächst in dem Überwiegen des geraden Taktes über den früher herrschenden ungeraden Takt einen harmonischen Einfluß erkannt, ferner ist der harmonischen Scheidung des *Cantus* in *durus* und *mollis* eine gründlichere Darstellung gewidmet, als jener älteren Sonderung in *Cantus planus* und *figuralis*. An Stelle des einfachen Kontrapunkts ist die Akkordlehre getreten. Eine Unterscheidung zwischen None und Sekunde wurde durch harmonische Anschauung angeregt. Überhaupt wird aus diesem Grunde der Gebrauch der Dissonanzen gewandter. Durch harmonischen Einfluß wurde die *Relatio non harmonica* erträglicher gemacht. Auch bei den Schlüssen dominirt die harmonische Eintheilung. Ferner war die Verschmel-

zung der Modi nur durch harmonische Einflüsse möglich. Selbst die strengsten Formen der alten Lehre, der doppelte Kontrapunkt und die Fuge haben sich dem harmonischen Strome der Zeiten nicht mehr widersetzen können. Der doppelte Kontrapunkt hat in Folge der harmonischen Anschauung eine ungleich koncisere Fassung, wie vordem, erhalten und an Stelle des früher dominirenden Quintenkontrapunkts ist jener in der Oktave getreten. In der Fuge, deren Wandlung allein noch nicht abgeschlossen ist, bemerkten wir ebenfalls die Anfänge einer harmonischen Beantwortung des Themas und ein wachsendes Hervortreten der allerdings noch melodischen Quintenfuge gegenüber dem herrschenden Oktavenkanon.

Trotz dieser einzelnen Wandlungen aus einem melodischen in einen harmonischen Charakter sank Walthers Lehre nicht zu einer Generasbaßlehre herab, sondern wahrte das Gepräge eines strengen Kompositionsunterrichts, indem nicht wie z. B. bei Niedt die Komposition auf Grund des Generalbasses gelehrt wird, sondern auf Grund des vokalen vierstimmigen Satzes. Hierdurch aber erhielt Walthers Lehre einen hohen pädagogischen Werth, indem sie den Schüler vor einer rein mechanischen Kompositionsübung bewahrte.

So ist denn unser Urtheil berechtigt, daß das Walther'sche Werk den hervorragendsten Platz unter allen theoretischen Schriften einnimmt, die seit Zarlino bekannt geworden waren. Denn erstens ist es das umfassendste Compendium der für den Kompositionsunterricht am Ende des 17. Iahrhunderts gültigen Gesetze und dazu gehörigen Disciplinen, ein Compendium, welches aber nicht nur diese zu Walthers Zeit gebräuchliche Lehre zusammenstellt, sondern auch auf das in früherer Zeit Übliche, soweit es für den Schüler zu wissen nöthig ist, Rücksicht nimmt, und Beides, alte und neue Lehre, oft einander gegenüber stellt. In dieser Vollkommenheit ist das Werk die erste deutsche Musiklehre. Sodann aber ist dieses Compendium insofern vom originalen Werth, als der Verfasser mit sorgfältigster Prüfung dasjenige, was seit Zarlino die hervorragendsten Musikgelehrten übereinstimmend lehrten, aus den Büchern dieser herausschälte und die so gewissermaßen gewonnene Quintessenz des älteren Lehrstoffs mit seinen der heraufdämmernden neuen Blüthezeit nahestehenden Anschauungen schöpferisch verarbeitete und dadurch ein Werk schuf, welches auch in pädagogischer Beziehung einen hohen Werth beanspruchen darf. Schließlich aber hat auch dieses Werk noch eine besondere Bedeutung, indem es als eine Vorarbeit zu jenem Lexikon in Frage kam, welches als eine der wichtigsten Quellen für die Musikforschung angesehen werden muß.

Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius.

Von

Wilhelm Niessen.

Auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin wird unter der Signatur: *Ms. Germ. Octavo* 231 eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufbewahrt, die eine Sammlung von Studentenliedern mit Melodien darstellt.

Sie besteht aus 108 Blättern, von denen das erste und die letzten fünfzehn nicht beschrieben sind. Ebenso ist die hintere Seite des letzten beschriebenen Blattes frei.

Auf der Vorderseite des ersten Blattes befindet sich der Titel:

»C: C: N: M:
HYMNORUM STUDIOSORUM PARS PRIMA
Denuo collecta â quodam Philomusô, cógita *Ανωνύμῳ* aut *Ανσωνύμῃ*
Anno 1669 die 29 Novembur
Lipsiae Impensis eiusdem
α
ω «

Auf der Rückseite des Blattes stehen drei lateinische Verse, in denen der Verfasser versichert, das Buch niemandem leihen zu wollen. Die Initialen auf dem Titelblatt sind hier ausgeführt in:

Christianus Clodius Neostadius Mißnicus. [1]

[1] Über diesen Clodius war Folgendes zu ermitteln. Er wurde am 18. October 1647 in Neustadt bei Stolpen geboren. Sein Vater war der dortige Diakonus Johann Klöde (Clodius), die Mutter hieß Sabina Klöde. (Ich verdanke diese Notizen dem Herrn Pfarrer Große aus Neustadt). Er studierte in Leipzig und scheint dort als Student eine Rolle gespielt zu haben. Er war späterhin als Schulmann in seiner Vaterstadt thätig. In den Fortsetzungen und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers Allgemeinem Gelehrten-Lexicon von Johann Christoph Adelung steht (Band II S. 375 Leipzig 1787) eine kurze Biographie des Zwickauer Rektors M. Christian Clodius. Er war zu Neustadt 1694 geboren, wo sein Vater gleichfalls ein Schulmann war, dessen Bruder Johann war Superintendent zu Großen-Hayn. Johann Clodius ist (Allgemeines Gelehrten Lexicon. Leipzig, 1750 Spalte 1967) am 15. Aug 1645 ebenfalls zu Neustadt geboren. Da er auf Grund

Es folgt eine Vorrede an den Leser, die sich von Satz zu Satz an Unflätigkeiten überbietet, so daß von jeder Besprechung Abstand genommen werden muß. Sie zeigt die üblen Nachwirkungen, die der dreißigjährige Krieg auch unter der studierenden Jugend hinterlassen hatte.

Sieben Widmungen in gebundener Rede schließen sich an, von Freunden des Sammlers eingeschrieben. Sie sind in deutscher, griechischer, lateinischer u. s. w. Sprache abgefasst. Von Wichtigkeit ist nur die Nachschrift der dritten. Aus ihr geht hervor, daß Clodius Vorsteher einer »Paulinischen Tischgenossenschaft« war. Im übrigen beschränken sich die Widmungen darauf, den Sammler wegen des Aufzeichnens der nachfolgenden Lieder zu loben.

Wir zählen 109 verschiedene Lieder[1], sie sind ohne jede systematische Ordnung hinter einander niedergeschrieben. Daraus und aus der theils flüchtigen, theils sauberen Schrift, (die aber nur von dem einen Clodius herrührt) geht hervor, daß die Sammlung ganz allmählich entstanden ist.

Für die zu den Texten gehörige Musik sind fast durchweg drei Systeme bestimmt, von denen das oberste die Melodie enthält, das unterste den meistens bezifferten Baß, während das mittlere System gewöhnlich freigelassen ist.

Bei Nr. 6, 31, 53, 58, 68, 75, fehlen die Melodien. Acht Melodien sind zu je 2 Texten vorhanden, eine sogar zu 3 Texten. Wir erhalten demnach 91 verschiedene Melodien.

Die Texte stehen nicht unter der Oberstimme, sondern mit allen Strophen unter dem Baß. Viele der Lieder tragen Überschriften, die uns über Dichter oder Componist Aufschluß geben.

---

der Mittheilungen des Herrn Pfarrer Große der Bruder unseres Christ. Clodius ist, und andere Brüder nicht bekannt sind, so ist zweifellos der Verfasser des vorliegenden Liederbuches identisch mit dem obengenannten Vater des Zwickauer Rektors.

[1] Der besseren Übersicht halber habe ich die einzelnen Lieder mit Nummern versehen, die im Originale fehlen.

I.

Der literarische Inhalt der Handschrift.

Wenn wir den Werth des in der Handschrift niedergelegten literarischen Materials gebührend würdigen wollen, so empfiehlt es sich wohl, vergleichsweise einen Blick auf die in unseren heutigen Commersbüchern enthaltenen Texte zu werfen.

Wir können unter den Liedern derselben drei Gruppen von einander scheiden. Zunächst finden wir solche, die von ihren Dichtern nicht eigentlich für die Studenten bestimmt, sondern erst mit der Zeit Eigenthum derselben geworden sind; ferner solche, die ausschließlich der Studentenschaft gewidmet waren, endlich solche, die aus den studentischen Kreisen selbst hervorgegangen sind. In derselben Weise können wir die von Clodius gesammelten Texte von einander sondern und die zusammengehörigen mit den entsprechenden unserer Tage vergleichen. Eine solche Gegenüberstellung wird natürlich hinsichtlich der ersten beiden Gruppen zu Ungunsten der älteren Lieder ausfallen. Stammen doch dieselben aus einer Periode, welche die unterste Stufe der gesammten deutschen Literaturgeschichte einnimmt, während die in unsere heutigen Commersbücher aufgenommenen Gedichte zum nicht geringen Theile der zweiten Blüthezeit unserer Poesie angehören.

Unter einem anderen Gesichtspunkte müssen wir über die aus der Studentenschaft selbst hervorgegangenen Texte urtheilen. Sind sie doch ein getreues Abbild von den Sitten und dem Treiben der Studenten selbst. Unter ihnen herrschte während des ganzen 17. Jahrhunderts eine sittliche Entartung und Verwilderung, die hauptsächlich in den Unbilden nnd Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges ihre Ursache hatte[1]. Wie es draußen im Lager der Soldaten zuging, so trieben es auch die Studenten auf den Universitäten. Sie wollten Krieg spielen wie jene, freilich auf ihre Art. Sie gingen nicht auf die Universität, um den Wissenschaften zu huldigen, sie folgten darin mehr der Mode, und wollten, heißt es, die Universitäten »besehen«.

Diejenigen, welche direkt von der Schule kamen, wurden zunächst nicht als den alten Burschen ebenbürtig angesehen, sondern

[1] Der Gegenstand ist eingehend behandelt bei Dolch, Geschichte des deutschen Studententhums. Leipzig 1858. Kap. 3. Das deutsche Studentenleben vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges bis zu den deutschen Freiheitskriegen. 1. Abtheilung: Das 17. Jahrhundert. pag. 148 ff.

hatten unter den Unsitten des Pennalismus und der Deposition zu leiden, Einrichtungen, die nicht im entferntesten mit unserem heutigen harmlosen Fuchswesen in Vergleich zu bringen sind. Mit einer noch größeren Roheit und Keckheit, als gegen die neuangekommenen Pennäle trat man aber gemeinsam gegen die Bürger der Stadt auf. Mit blankem Dègen, in lüderlichster Kleidung zog man auf die Straße, von da auf die Dörfer und jagte den Begegnenden Furcht und Schrecken ein. Duell folgte auf Duell, ja auf offener Straße wurden Studenten von ihren Commilitonen erstochen oder erschossen. Das Trink- und Spielwesen war in erschreckender Weise ausgeartet. Es dauerte das ganze Jahrhundert hindurch, ehe die deutsche Studentenschaft sich wieder auf ihre eigentliche Aufgabe zu besinnen anfing.

Unter den von Clodius angegebenen Dichtern finden wir die Namen: Simon Dach, Mitglied des Königsberger Dichterkreises, Philipp v. Zesen, Stifter der »Deutsch gesinnten Genossenschaft« in Hamburg, Christian Weise, Rektor zu Zittau und Gabriel Voigtländer. Von Dach ist ein Gedicht in die Sammlung aufgenommen, das unstreitig zu den besten derselben gehört: »Wohl dem der sich nur lässt begnügen« S. 16 (No. 13). Hier wird der hohle Werth des Geldes in guten Gegensatz gestellt zu dem reichen Besitze, der in der Kunst und einem freien Muthe liegt. Das Lied ist gewiß beliebt gewesen, denn es kommt in mehreren damaligen Liedersammlungen vor.[1] Bei weitem unbedeutender ist das einzige Gedicht von Philipp v. Zesen (»Tugendreich mein selbst eigenes Hertze« S. 164, No. 108), worin ein Liebhaber mit tändelnden, abgeschmackten Worten die Gunst seines Mädchens zu erringen sucht.[2]

Zahlreicher, nämlich mit 7 Gedichten ist Christian Weise vertreten. Ihn könnten wir zu den Dichtern rechnen, die geradezu für die studierende Jugend schrieben. Jedenfalls ist es bekannt, daß er sich sowohl als Student, wie auch später noch in Leipzig unter der

---

[1] Es erschien zuerst in den Arien Heinrich Alberts, der bekanntlich viele der Dach'schen Texte komponiert hat. Ferner in: Gesechste Tugend- und Laster-Rose, oder Jungfräulicher Zeitvertreiber etc. von Constans Holdlieb. Nürnberg 1665, als Nr. 3 des 1. Zehen mit der Überschrift:

Reichthuem zersteuben
Die Künste bleiben.

Neugedruckt ist es in der »Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts« Herausgegeben von Wilhelm Müller. Band V. pag. 92.

[2] Clodius giebt an, daß dies das 1. Lied im 6. Dutzend aus der »Frühlingslust« von Philipp v. Zesen ist.

Studentenschaft durch seine poetischen Arbeiten ein großes Ansehen zu verschaffen wußte.[1]

Drei der von Clodius mitgetheilten Weise'schen Texte sind aus folgender Sammlung entnommen:

»Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend«. Leipzig. 1668.

1. »Mein Liebchen darf ich mich erkühnen« (Clod. S. 62, No. 45) daselbst No. 9 im 4. Dutzend.

2. »Zwey Mädchen auf einmal« (Clod. S. 160. No. 106) daselbst No. 11 im 1. Dutzend.[2] Dies ist verhältnissmäßig das beste unter den Weise'schen Beispielen. In anmuthiger Weise wird der Konflikt eines Liebhabers geschildert, der zwischen zwei Mädchen zu wählen hat und sich endlich entschließt, beiden zu gleicher Zeit sein Herz zu schenken.

3. »Ach hl. Andreas erbarme dich« (Clod. S. 74, No. 53) a. a. O. No. 10 im 10. Dutzend. Dieses Weise'sche Lied hat sich länger erhalten und wurde zum Gegenstande späterer Umdichtungen.[3] Von den vier anderen, nirgends gedruckten Gedichten ist das eine (S. 80, No. 56) »Ihr Mädchen gute Nacht« ein Abschiedslied, in welchem ein spielerischer, kraftloser Ton vorwaltet. Die übrigen Nummern (»Eilt ihr lieben Wäschermädchen« No. 48, S. 66, »Ihr Najaden« No. 55, S. 78 und »Daß dich du schwartzer Dieb« No. 83, S. 122) stoßen durch ihren lasciven und obscönen Inhalt ab, sind aber nicht ohne Geschick gemacht. Das letzte ist in ein anderes handschriftliches Liederbuch jener Zeit aufgenommen.[4]

---

[1] Vgl. hierzu in der oben citirten »Bibl. dtsch. Dichter« Band XIV. Lpz. die Vorrede zu Chr. Weise (pag. XLIV und XLV.)

[2] Neugedruckt in »Bibl. dtsch. Dicht.« XIV, pag. 324.

[3] Philipp Spitta erwähnt den Text in seiner Abhandlung über Sperontes »Singende Muse an der Pleiße« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1. Jahrgang 1885, pag. 65) gelegentlich einer darin enthaltenen Umdichtung in schlesischem Dialekt und verweist dabei auf unsere Handschrift. Er giebt dazu die Quellen der übrigen Fassungen, die der Text erfahren hat. Ich kann noch folgende hinzufügen: zunächst zwei, die lange vor Weise entstanden sind. Die erste bei Erasmus Widmann. 1. Theil. Neuer Musical. Kurtzweil. Nürnberg 1618. Dort steht unter Nr. 30 ein Lied: »Des Mägdlein Abendsegen« und beginnt: »Ach lieber Herr Sanct Florian, Bescher mir einen frommen Mann«. Daß hier für Andreas Florian steht, ändert an dem sonst ähnlichen Inhalt nichts. Die andere Fassung beginnt mit denselben Worten und steht in: »Musikalischer Grillenvertreiber«. Quodlibete durch Melchior Franck. MDCXXII im 2. Quodlibet.

Aus dem 18. Jahrh. kann ich noch folgende Quelle nennen: »Recueil von allerhand Collectaneis und Historien.« Das XIX. Hundert. 1720. S. 20, Nr. 38.

»Ach heilger Andres!
Ach mach mich doch zum Weibe«.

[4] Kgl. Bibl. Berl. Ms. Germ. Quarto 720. Nr. XXVI. pag. 56.

Von Gabriel Voigtländer endlich sind 2 Lieder aus dessen Odensammlung vom Jahre 1642 benutzt: »Eine reiche Magd hat Matz«[1] (Clod. S. 126, Voigtl. S. 93) und »Giebt uns Gott Wein« (Clod. S. 132, Voigtl. S. 106.)

Bei allen übrigen Texten giebt uns Clodius die Namen der Verfasser nicht an. Diese rühren aber nicht ausschließlich von Studenten selbst her, sondern in der Mehrzahl von verhältnissmäßig anerkannten Dichtern des 17. Jahrhunderts. Immerhin bleibt noch ein kleiner Theil wirklicher Studentendichtung übrig. Wir finden in diesem vollauf bestätigt, was wir nach der Schilderung der damaligen studentischen Sitten erwarten dürfen.

Zunächst begegnen wir einer Anzahl von Texten, deren Inhalt an Schamlosigkeit und Frivolität schwerlich seinesgleichen finden dürfte. Während aber ein großer Theil unter ebenso großer Plattheit des Ausdrucks, wie Dürftigkeit der Form leidet, zeugen andere von einem guten Humor und einer Frische der Erfindung, wie wir sie bei keiner anderen Liedergruppe der Sammlung antreffen. Von ihnen sind noch heutigen Tages bekannt: »Es fuhr ein Bauer ins Holtz« (S. 1, No. 1) und »*Pertransivit Clericus* durch einen grünen Wald« (S. 86, No. 60).

Wir besitzen zwei Lieder mit dem Anfang »Es fuhr ein Bauer ins Holtz.« Das eine ist ein harmloses Kinderlied (genannt »der Kirmesbauer«) und wird zu Kreisspielen gesungen. Ludwig Erk hat eine ganze Reihe Varianten desselben in seinen Volksliedersammlungen gegeben. Das andere behandelt die alte Geschichte, wie ein Schreiber die Frau eines Bauern während dessen Abwesenheit verführt. Dies ist auch der Inhalt des von Clodius mitgetheilten Textes. Die Menge der Lesarten giebt F. M. Böhme im »Altdeutschen Liederbuche« zum großen Theile wieder. Danach lassen sich die Quellen bis in das 15. Jahrhundert zurückführen. Ein anderes Zeugniß für das hohe Alter des Liedes bringt Hoffmann v. Fallersleben bei. Er theilt mit, daß König Jacob I. von Schottland (geb. 1393 gest. 1437) das Lied schon kannte.[2] Die jetzt gebräuchlichste Lesart des Textes

[1] Auch in folgender Sammlung vorhanden: »Venus-Gärtlein Oder Viel Schöne| außerlesene Weltliche Lieder etc. Hamburg | Gedruckt bey Georg Papen. Im Jahre | 1659« pag. 142.

[2] Diese Mittheilung Hoffmann's v. Fallersleben fand ich in dem handschriftlichen Nachlaß Ludwig Erk's. Derselbe befindet sich auf der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin. Er umfaßt u. A. etwa 40 Sammelbände, in die Erk während eines Zeitraums von 40 Jahren mit unermüdlichem Fleiße alles nur mögliche, was er an Liedertexten, Melodien nnd Notizen auftreiben konnte, zusammentrug. Es ist mir gestattet worden, für die vorliegende Arbeit diese Bände durchzuarbeiten; ich habe auf die Weise ein reichhaltigeres Material erhalten, als mir sonst wohl erreichbar gewesen wäre.

steht in Büschings »Wöchentlichen Nachrichten« II. S. 250—252 und ist so als letzte Fassung von F. M. Böhme aufgenommen worden. Die von Clodius gegebene stimmt mit ihr nicht ganz überein. Sie hat nur 10 Strophen (gegen 14) und weist auch ein paar Umstellungen einiger Gedanken auf; der Inhalt ist sonst gleich.

Ein nicht viel weniger hohes Alter hat das an zweiter Stelle genannte Lied »*Pertransivit Clericus* durch einen grünen waldt.« Eine zuverlässige Nachricht darüber giebt wieder Hoffmann von Fallersleben. Er theilt auf Spalte 35 in H. v. Aufseß' Anzeiger 1833 mit, daß der Text, den er schon vorher[1] in den Anfang des 16. Jahrhunderts gelegt habe, in der That schon um diese Zeit gedruckt sei in einer kleinen Schrift des Magisters Olearius: »De fide concubinarum« 2. Ausgabe 1506. Dort präsentirt sich das fünfstrophige Lied in einer ganz erträglichen Form, während es bei Clodius um 4 Strophen vermehrt, und in diesen dem Schmutz der weiteste Spielraum gelassen ist.

Die übrigen hierher gehörigen Nummern der Handschrift sind zum großen Theil Trinklieder. Besondere Erwähnung verdienen unter ihnen die von Clodius mit »Runda« überschriebenen. Sie wurden gesungen, während ein Trinkgefäß, gewöhnlich von mächtigem Umfange, die Runde machte, wobei dann darauf geachtet wurde, daß ja kein Tropfen übrig blieb. Hinsichtlich des Letzteren finden

[1] H. v. F. Gesch. des deutschen Kirchenliedes. 1. Aufl. Seite 165. Daselbst ist der Text mit dieser Angabe als Beispiel lateinisch-deutscher Mischdichtung wiedergegeben. Der Gegenstand ist später von H. v. F. getrennt behandelt worden in dem Buche: »In dulci Jubilo Nun Singet Und Seid Froh.« Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie von Hoffmann v. Fallersleben. Hannover 1854. Kurze Geschichte der lateinisch-deutschen Mischdichtung. Daselbst Nr. 38 »*Pertransivit Clericus*« in der Fassung des Olearius.

Übrigens hat H. v. F. selbst im Jahre 1872 eine auf die damalige Zeit passende, geistreiche Umdichtung dieses Liedes veranstaltet. Ich habe dieselbe auf einem Einzeldruck-Zettel gefunden, den L. Erk in seinem 34. Sammelband zwischen pag. 484 und 485 mit eingebunden hat. Der Anfang lautet so:

Germania.

Et pertransivit Clericus
Durch den Teutoburger Wald.
Quid vidit ibi eminus?
Ein Mägdlein wohlgestalt etc.

Eine Angabe über den ursprünglichen Text finden wir auch bei Rob. und Rich. Keil »Deutsche Studentenlieder des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts«. Danach (Seite 69) enthalten die »Nugae venales« (sive Thesaurus ridendi et iocandi etc. Anno 1642) dieses obscöne halb lateinische, halb deutsche Schelmgedicht.

wir oft ganz genaue Bestimmungen. So z. B. zu folgendem Liede (No. 15, S. 20.)

»Hey kade
wiede wade
wiede wanne
nefanne
hey siede
niede fide
wiedewitz.[1]

Ausdrücklich heißt es: »*Finita hac oda in vitro ne gutta supersit*«, während über den Vortrag des Liedes folgendes Distichon belehrt:

»*Praepositum donec vacuavit Combibo vitrum*
Auribus in nostris hoc meletema sonet«.

Wie gern die jungen Gelehrten mit ihren Kenntnissen prahlten, beweist ein anderes drastisches Rundalied, (No. 18, S. 22) welches nicht weniger als 3 Sprachen umfasst, die griechische, lateinische und deutsche. Es beginnt: »*Διὰ τοῦ θαυμάζειν*« und bringt den »tiefsinnigen« Gedanken zum Ausdruck, daß die Leute wegen der Verwunderung anfingen zu philosophiren. Gleich die folgende Nummer (No. 19, S. 22) »More Palatino«[2] ist in ähnlicher Weise gebildet,

[1] Ich gebe absichtlich den Text vollständig wegen der Zusammenstellung dieser so höchst eigenartigen Wortbildungen. Wir finden dieselben noch heute. Es existiren Texte, in denen Personennamen auf die Art von neckenden Leuten verstümmelt werden. Vgl. Schulze, Kinderleben, Spiele, Reime, Räthsel. Oldenburg 1851. S. 111/112.

»Hanne
Wiedewanne
wiedewinte, matranne,
Widewup! schöne Hanne!«

oder

»Margrethe
Widewete
Wiedewinte matrete
Wiedewup! schöne Margrethe«.

[2] Das Lied, ein treffliches Beispiel für das sorgenlose Leben jener Studenten, ist oft und gern gesungen worden. Ich habe es noch an 2 Stellen gesehen. Den erwähnten »Nugae venales« folgt in der Ausgabe von 1648 ein Adnex; »Studentes. Comoedia«. Zu demselben gehört eine in Versen gehaltene Abhandlung: *De Lustitudine Studentica*, in der wir u. a. lesen:

»*Ha falala falala Spelmanni*
spellite dantzum
Ha falala falala, ha falala falala
More Palatino bibimus, ne gutta supersit,
Unde suam possit musca levare sitim etc.

indem einfach in der ersten Strophe die deutsch gehaltenen Worte der zweiten ins Lateinische übersetzt sind. Wir treffen innerhalb des Textes dieselben Bemerkungen wie bei No. 15 an:

»Auf gut Studentenweise
trincken wir das Bier hinein
daß auch nicht eine Fliege
ein Tropfen davon kriege.«

Gerade die Sprachvermischung und andererseits die schon oben bemerkte Anwendung sonderbarer Wortbildungen möchte ich als Hauptmerkmale dieser Rundalieder hinstellen. Ein besonders gutes Beispiel für beides bildet die erste Strophe von No. 59 (S. 86.):

(Potans) »*Laeti sodales*
trinckt wacker fort.«
(Proficiens) »Seyd personales
an diesem Orth
diß gläßlein rundo
laßt nichts in fundo
rundisch runda
juchholl afalla.

Auch unser Ça ça (Ça ça geschmauset) finden wir: in No. 79 (S. 116) »Wohlan, sa! sa! wohlan!« Daneben kommt daselbst noch vor:

»Wolan dir dey,
Juch sa
Juch! he!
Pur! he!«

Diese Abhandlung findet sich mit genannten Versen in einem ähnlichen Buche, wie die Nugae venales:

Facetiae Facetiarum | Hoc est Joco-Seriorum | Fasciculus novus
Pathopoli,
Apud Gelastinum Severum.
Ao. 1645.

Ferner citirt L. Erk (Bd. XXXVII, S. 219) den Text aus einem handschriftlichen Liederbuch aus Westfalen. Dasselbe stammt aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie 2 Daten: 11. Oct. 1675 und 7. Oct. 1673 beweisen; daselbst steht S. 66:

Alia.

1. *More Palatino bibitur*
ne gutta supersit
unde suam possit musca
levare sitim
sic editur sic bibitur
in aulis principum.

Dieses Pur! he! treffen wir noch einmal wieder in No. 66 (S. 96), deren erste Strophe geradezu überfüllt ist von derartigen Worten. Sie lautet:

»Raps rapsahe rapsahe
rastrum[1] mein Mütgen
nur lustig courage.[2]
hop, hop, hop höchen
ist itzo gleich gäntzlich
verschwermet mein Gütgen
Sa sa sa vi va va
por porhey porhey.«

Der Inhalt dieser Rundgesänge ist meistens ein gänzlich zusammenhangsloser, und oft sind in denselben allgemeine, witzig vorgetragene Sentenzen bunt durch einander gemischt. So etwa in No. 61 (S. 88.):

»Also spricht die Welt
hic et haec ein Ofengabel
nach den Taschen richt den schnabel
hic et haec et hoc.«

In fast allen den genannten Trinkliedern ergeht die Mahnung, lustig zu sein und nur immer so lange darauf los zu trinken, als es irgend angeht.

Ihnen gleich an Werth, ja sie beinahe übertreffend sind drei weitere Nummern, in denen üppiger studentischer Übermuth mit beißender, treffender Satire wetteifert: No. 10. (S. 12) »Eisenbeißer, Lanzenbrecher«, No. 32 (S. 43) »Wohl der die mehr Studenten liebet« und No. 33 (S. 44) »Was hab ich von dir gelesen.«

Wenn auch diese drei Beispiele an vielen Unebenheiten, Unklarheit der Gedanken, Ungelenkigkeit der Form und Schwulst der Worte leiden, so haben sie doch den Vorzug eines derben, gesunden

[1] Rastrum war die specielle Bezeichnung für Leipziger Bier. Siehe Scheible »Schaltjahr« IX. 346. Ferner »Monatliche Unterredungen Einiger Guter Freunde Von Allerhand Büchern und Andern annemlichen Geschichten«. 1691. Leipzig, 3. Band. S. 864 ff. Daselbst wird u. A. auch nachgewiesen, daß der »Nahme Rastrum schon 1590 dem Leipziger Bier gegeben worden ist«.

[2] Etwas ähnliches finden wir in einem von L. Erk (Sammelband XXXXI, S. 609) citirten handschr. Liederbuch aus Halle (1720) auf Seite 105, wo ein Lied so beginnt:

»Sa, sa, sa, la, la, la!
Sa mon Coeur Courage!
Schlag in Wind, was sich findt,
Was dir macht ombrage etc.

und eigenartigen Charakters. Sie haben — und das ist die Hauptsache — einen wirklich studentenhaften, burschikosen Ton.

Ein gleiches läßt sich von den nunmehr zu betrachtenden Liedern, deren Ursprung wir meistens ziemlich genau feststellen können, kaum sagen. Weitaus am zahlreichsten vertreten sind die Liebeslieder. Ein Liebhaber bittet das Mädchen, seine Liebe zu erwidern, ihr stolzes Herz zu erweichen, ihn nicht in seinem Schmerze vergehen zu lassen. Es heißt gewöhnlich, daß die »krystallnen« Augen des Mädchens ihn »geblendet« und »seiner Sinne beraubt« haben. Darum solle sie ihm ihre Gunst schenken und seine »Pein« benehmen. Andererseits wird auch bemerkt, daß die »äußeren Vorzüge« vergehen können, und es thöricht sei, auf sie zu pochen. So in No. 31 (S. 41):

»Die Natur giebt nichts umbsonst
darumb weil sich ihre gunst
dir so treulich hatt erweist
laß mich seyn, der dein geneust.« [1]

und in der nächsten Strophe folgende nichts weniger als tiefe Begründung:

»Warumb giebt die Traube Wein
wenn man nicht soll lustig sein
soll man leyden Hungers Noth
warumb gibt den Korb das Brodt.«

Mitunter findet man einen hübsch durchgeführten Gedanken oder irgend welche interessante Gestaltung des Ganzen. Nr. 35 (S. 47) sagt das Mädchen zu allen Wünschen des Liebhabers »Nein«, aber »giebt sich doch geduldig drein.« Daraus wird der Schluß gezogen:

»Daß ja bey Vielen pfleget nein
und nein so viel als ja zu sein«. [2]

---

[1] Der Text steht schon 1638 in H. Albert's Arien und ist vielleicht gar von diesem selbst. Man findet ihn noch in der genannten »Gesechsten Tugend- und Laster-Rose« etc. v. Constans Holdlieb. 1665 als Nr. 3 des 2. Zehen.

[2] Der Text (»Amanda, darf man dich wohl küssen«) ist von Johann Georg Schoch und steht in dessen »Neu-erbautem Poetischen Lust- und Blumen-Garten| Von Hundert Schäffer-Hirten-Liebes und Tugend-Liedern« etc. Leipzig 1660. pag. 116 als das LVII. Lied. Er ist aber schon früher gedruckt worden in Ad. Krieger's Arien von 1657. Schoch giebt auch den Grund an, warum er ihn, wie die anderen Gedichte »jetzt gerade« (1660) veröffentlicht. Er beschwert sich nämlich in der Vorrede, wie überhaupt Texte »sogar jämmerlich und erbärmlich geradebrecht, zerstümpelt und zerhümpelt werden, weil theils sie entweder so übel und undeutlich abgeschrieben, verstanden, und von so künstlichen Meister-Sängern gefasset,

Nr. 54 (S. 76) ist überschrieben: »Ein Lied worinne die Thame den Galahn aufzieht«, und beginnt: »Liebgen ich habe kaum länger könn harren«.[1] Es ist in Dialogform abgefasst; jede Strophe setzt sich aus 3 × 2 Versen zusammen, von denen der je erste Vers die Worte des »Galahns», der zweite die der »Thame« enthält. Die »Thame« beantwortet die drängenden Aeußerungen des »Galahns« immer mit dem Gegentheil, z. B. in Str. 5:

»Meine Gebürge sind alle voll Trauben
wer es will glauben
Länd und Aecker sind alle voll Körner
alle voll Dörner
Boden und Kammern sind alle voll Früchte
gehen zu nichte«

Nr. 24 (S. 28) ist formell diesem Liede ähnlich[2]. Das Gespräch wird aber nicht zwischen zwei, sondern, wie schon die Ueberschrift sagt, (Dialogus Sponsi, Sponsae et Matris) zwischen drei Personen geführt. Geschickt sind in diesem Liede die Charaktere der einzelnen

---

theils ihnen so gar ungereimte Melodeyen und Weisen auffgetrungen und angeschnürret werden, daß einer sich wahrhafftig des Niesens kaum enthalten solte.« Ob er damit auch die von Ad. Krieger herrührende Melodie gemeint hat? Im übrigen ist der Text allerdings oft nachgedruckt worden, 1) als Nr. 57 in: »Gantz neuer Hans Guck in die Welt, Das ist: Neu-vermehrte weltliche Lust-Kammer, in welcher mehr als siebenzig ausbündige neulichst ersonnene artige Schäffereye etc. zu finden. Anjetzo mit vielen Neuen Liedern vermehret worden. Zu finden bey Joh. Jon. Felseckers sel. Erben«. (Nürnberg.)

2) Nr. 4 in: »Tugendhaffter Jungfrauen und Junggesellen Zeitvertreiber Das ist: Neu vermehrtes etc. Weltliches Lieder-Büchlein bestehend in vielen etc. Schäferey-Wald-Sing-Tanz und keuschen Liebes-Liedern. Alle von bekannten annehmlichen Melodeyen, in ein ordentlich verfaßtes Register zusammengetragen Durch Hilarium Lustig von Freuden Thal«.

3) Nr. 57 in: »Neues Weltliches Lieder-Büchlein Darin sich allerhand jetziger Zeit übliche lustige Lieder befinden etc. Gedruckt in demselben Jahr, Alß man gerne lustig war«.

Diese 3 Sammlungen stammen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts und enthalten eine sehr große Anzahl der damals beliebtesten Lieder.

[1] Zu finden auf pag. 599 in einem handschriftlichen Liederbuche des 17. Jahrhunderts. (Kgl. Bibl. Berlin. Ms. Germ. Quarto. 734).

[2] »Flora deine Zier« von Georg Greflinger; befindet sich in 3 Liedersammlungen desselben:

1) auf pag. 56 in: »Seladons (Greflingers) Beständige Liebe«. Franckfurt am Mayn. 1644.

2) auf Blatt LVII a in: »G. G's. Gekröhnten Poeten und Notarii Poetische Rosen und Dörner, Hülsen und Körner«. Hamburg. 1655.

3) Nr. 7 im 3. Zehen in: »Celadonische Musa Inhaltende Hundert Oden« etc. Gedruckt im Jahr 1663.

Personen durch Verschiedenheit des Metrums gekennzeichnet. Der entschlossene »Sponsus« spricht in festen Spondeen, die etwas eingeschüchterte »Sponsa« in unruhigen Jamben, die keifende Mutter in polternden Daktylen, und ihre Worte zeichnen sich durch belustigende Derbheit aus.

In anderen Liedern kommt die Freude über den endlich erlangten Besitz eines Mädchens zum Ausdruck. Oft gesellt sich die Bitte an die Erwählte, auch die Treue zu erhalten und nicht auf die »Kläffer« zu achten. Eine Lobpreisung der Geliebten pflegt sich anzuschließen:

Venus die Göttin
an Schönheit ihr weichet,
Jupiters Ehgemahl
ihr auch nicht gleichet.[1]

Hübsche Vergleiche wechseln mit trivialen: »Die Augen glänzen wie die Sterne am Himmel«.[2] Die Blicke werden »Augengeschütze« genannt.[3] Der Mund heißt Purpurotmündlein«.[4] Die Lippen und Wangen sind »blutmilchern«,[5] und was dergleichen mehr ist.

Wohl das beste Lied der Art ist Nr. 39 (S. 52): »Ich fragte Dorinden mein eintziges Leben«,[6] es zeugt von einer gewissen Wärme der Empfindung, die in erfrischendem Gegensatz zu der hohlen Geschwätzigkeit anderer Lieder steht.

[1] Str. 2 in Nr. 71 S. 104. »Lustig ich habe die Liebste bekommen«. Findet sich mehrmals, sowohl im Druck, als auch handschriftlich:
1) in dem genannten »Hans Guck« als Nr. 25.
2) in »Tugendhafter Jungfrauen etc. Zeitvertreiber« als Nr. 43.
3) In einer Handschrift aus Dresden aus dem 17. Jahrh. (enthaltend Lieder und Lautenstücke). Msc. Dresd. M. 297 auf pag. 166.
4) Parodirt steht dieser Text in: »Nicolai Peuckers Lustiger Paucke« etc. (vom Jahre 1702) auf pag. 490. Die erste Strophe lautet dort wie folgt:

»Lustig! wir haben itzt Frieden bekommen,
Sollten gleich alle Soldaten drum brummen,
Friede, die Mutter der zeitlichen Güter,
Füllet mit Freuden der Menschen Gemüther«.

[2] Str. 3 in Nr. 71 S. 104.
[3] Str. 2 in Nr. 92 S. 136. »Nun bin ich vergnügt«. (Sonst unbekannt.)
[4] Str. 1 in Nr. 41 S. 54. »Sey fröhlich bald ehlich«. Auch dieser Text ist von Georg Greflinger und in zweien seiner Sammlungen vorhanden:
1) In: »Seladons« Weltlichen Liedern. Frkft. a. M. 1651. 8. Nr. 2 pag. 17.
2) In der Celadonischen Musa 1663. Nr. 8 des 2. Zehen.
[5] Str. 3 in Nr. 71.
[6] Ebenfalls von Greflinger und zwar:
1) In Seladons Weltl. L. Nr. 1 pag. 14.
2) In der Celadonischen Musa. Nr. 7 des 2. Zehen. Außerdem
3) In: »Tugendhafter Jungfrauen-Zeitvertreiber«. Nr. 167.

Einige Liebeslieder haben ausschließlich die Verherrlichung der Vorzüge eines Mädchens zum Gegenstande. Die Augen sind wie »Hencker und Peiniger«, werden in derselben Strophe zu »Crystallen« und bereiten als solche »schreckliche Pein«[1] Dann wird fleißig mit Deminutiven gearbeitet. In Nr. 58 (S. 84) wird das Liebchen »Hüngen«, »Täubgen«, ferner »Hirschgen« und »Caningen« genannt. Wenn sie dem Liebhaber ihre »Lippgen« reicht, dann soll sie durch »Rosingen« und »Süppgen« erquickt werden.

Die Abschiedslieder enthalten nur dürftige Gedanken. Der Liebhaber hofft die Sonne«, die ihn so oft »angestrahlt« und nun nicht mehr »beleuchtet«, nicht auf immer zu verlieren[2]. Andererseits jammert er über sein Missgeschick, er bittet die »geneigten Wolkenbogen«[3], »die beblühmte Rosenbahn«, die »verrauschten Silberwogen«, sich seiner Schönen anzunehmen. Handelt es sich um die Zurückweisung seitens der Geliebten, so drückt der Liebhaber meistens seine Freude aus, die Fesseln abgestreift zu haben, nicht mehr an eine gebunden zu sein, sondern mit allen Mädchen scherzen zu können. Er ist mit ähnlicher Freude erfüllt, wie die »Nachtigall«, die ihrem »Vogelstall« entwischt ist und jetzt »frei« im »Busch« ihre Stimme erklingen lässt.[4] In andern Gedichten wird von vornherein gegen das Ehejoch polemisirt. Hierher gehört das lange beliebt gewesene »Schweiget mir vom Frauennehmen.[5]

---

[1] Str. 1 in Nr. 12 (S. 14) »Schönste, wo hast du die Augen genommen«.

[2] In Str. 6 von Nr. 84 (S. 122), »Adoranda das ist Pein«. Zu finden in dem bereits genannten handschriftlichen Liederbuche aus dem 17. Jahrh. Ms. Germ. Qu. 734. (Berl.) pag. 610. Das Lied hat sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten. Wir begegnen ihm noch in dem: »Neu-vermehrten Berg-Liederbüchlein« (etwa um 1740 gedruckt) als »Das hundert und drey und funfftzigste«.

[3] Str. 6 in Nr. 90 S. 134, »Halbertheil von meinem Hertzen«. Gedruckt in dem »Neuen weltlichen Liederbuche« unter Nr. 61.

[4] »Wer ist doch wohl so seelig als ich bin«. Ebenfalls aufgenommen in folgende bereits genannte Sammlungen:

1) »Hans Guck« Nr. 42.
2) »Tugendh. Jungfrauen-Zeitvertr.« Nr. 171.
3) »Neues Weltl. Lied.-Büchl.« Nr. 47.

[5] Von Georg Greflinger.

1) in: »Seladons Wanckender Liebe« 1644, pag. 63.
2) in: »Seladons Weltlichen Liedern« 1651, pag. 18, Nr. 3.
3) in der »Celadonischen Musa« Nr. 1 des 7. X. Außerdem abgedruckt
4) in: Tugendhafter Jungfr.-Zeitvtr. Nr. 47.
5) im: »Neuen Weltl. Liederbuch Nr. 2.

Philipp Spitta theilt mit, daß Sperontes mit Anlehnung an diesen Text dichtete:

»Nimmer kann ich mich bequemen,
Mir ein Weib an Hals zu nehmen«.

»Sperontes Singende Muse an der Pleiße« a. a. O. pag. 64/65.

Werthvoller sind die Liebeslieder, denen das Motiv der verschwiegenen Liebe zu Grunde liegt.[1]

Von den noch übrigen Nummern gehören immer nur wenige inhaltlich zusammen. Zwei schließen sich in ihrem Hauptgedanken an das schon genannte Lied von Dach: »Wohl dem, der sich nur lässt begnügen«, nämlich Nr. 28 (S. 36) »Lasst uns nur lustig sein«[2] und Nr. 88 (S. 130) »Muß ich denn sein darumb so sehr betrübet.« Der Mensch soll fröhlich sein und danach streben, Tugend und einen leichten Muth zu erwerben. In beiden Liedern ist der für die Gesänge sorgenloser und munterer Burschen passende Gedanke gut wiedergegeben. Noch höheres Lob verdienen die beiden einzigen Frühlingslieder: Nr. 69 (S. 100) »Freyet ihr Menschen, denn Frühling heißt freyen« und Nr. 70 (S. 102) »Im Mayen ists überall lustig und schön.« Mit Frühlings Beginn verjüngt sich alles, Himmel, Winde, Wasser und Erde freien, da soll auch der Mensch aufthauen und sich ein heiteres Gemüth anschaffen. In fließenden Versen und hübschen Worten wird der Gedanke vorgetragen.

Ebenfalls bildet sowohl seinem Inhalt, als auch seinem Werthe nach eine rühmliche Ausnahme das Lied Nr. 27 (S. 32) »Ey Fairfax schäme dich.«[3] Es ist das einzige Beispiel der Sammlung, welches einen historischen Vorgang behandelt. Der Inhalt bezieht sich auf die Kämpfe der Parlamentstruppen unter General Fairfax gegen

---

[1] Vgl. Nr. 10 (S. 152) und Nr. 16 (S. 21). Letzteres als Nr. 33, pag. 79 in einem handschriftlichen Liederbuch des 17. Jahrh. (Ms. Germ. 4°. 720. Berl. Bibl.) Ferner gedruckt im Anfang des 18. Jahrh.'s in: Joh. Friedr. Rothmann's J. U. C. Lustigem Poeten. MDCCXI unter Nr. 29.

[2] Gedruckt im: »Neuen weltl. Liedb.« Nr. 32. Ferner auf pag. 617 in dem genannten handschr. Liederb. des 17. Jahrh. Ms. 4. Germ. 734. Schließlich haben es die Brüder Keil in ihre »Studentenlieder« (a. a. O. pag. 136) aufgenommen und zwar nach einem Jenenser Blatt aus dem Jahre 1693.

[3] Der Text scheint von Greflinger zu sein, jedenfalls steht er in dessen Celadonischer Musa von 1661 als Nr. 4 des 10. Zehen. Allerdings findet er sich schon früher in einem handschriftlichen Liederbuche von 1649, wie Ditfurth angiebt in seinen »Deutsch. Volks. u. Gesellschl. des 17/18. Jh. 1872«, woselbst er auf pag. 78 unter Nr. 77 das Lied bringt. Er führt noch ein lateinisches Gedicht an, das auch aus diesem handschr. Liederb. stammt und seiner Ansicht nach das Vorbild zu diesem Texte gewesen ist. Greflinger bemerkt aber, daß er in seiner »Musa« meistens schon längst von ihm verfasste Gedichte sammelt. Da er nun 1600 geboren ist, so kann also dieses Lied gut vor 1649 von ihm gedichtet sein und zwar mit Benutzung jener lateinischen Quellen. Übrigens existirt es noch in einem Einzeldruck (Ye. 7171 auf der Kgl. Bibl. Berlin) unter dem Titel: »Königlicher Discurs Und Gespräch zwischen Ihr Kön. Majest. Carol Stuart Und Herren Protectoren Cromvell in England.« Ich bemerke, daß in allen den hier angegebenen Fassungen für »Fairfax« der Name »Cromwell« steht.

Karl I. von England. Das Ganze ist eine Unterredung des Königs mit Fairfax, in welcher er dem General sein Unrecht vorwirft, das aber dieser nicht einsieht. Das Resultat ist, daß der König geköpft wird. Die Reden Karls sind in einem zu kläglichen Tone gehalten. Dagegen schildern die ausgelassenen und energischen Worte des Fairfax den Trotz des abtrünnigen Unterthans in drastischer Weise.

Es bleibt noch übrig, auf einige hübsche, noch heute gesungene Kinderlieder und ein komisches, wirksames Soldatenlied hinzuweisen.[1]

Ein buntes Bild ist es, das sich darbietet. Neben lasciven und derben Nummern stehen solche mit zimperlich süßlichem Inhalt. Manchem kecken, flotten Texte steht ein steifleinenes, langathmiges Gedicht gegenüber. Echte Studentenpoesie ist nur in verhältnissmäßig wenigen Fällen vorhanden, dafür sollen uns seichte und alberne Liebeslieder entschädigen, denen fast die Hälfte des Raumes gewidmet ist. Mitunter ist der Ausdruck kernig und wirksam, die Form abgerundet und knapp, meistens jedoch starrt uns Sprödigkeit und Plattheit der Sprache entgegen, der Bau der Texte ist schief und oft zu weit ausgedehnt. Warme Empfindung, gesunder Humor, gar nicht zu sprechen von wirklich poetischer Schönheit, sind selten, dafür müssen wir vorlieb nehmen mit Phrasen und prosaischen Witzeleien. Vor allem aber: die Lieder sind nicht musikalisch wegen ihrer unlyrischen Eigenschaften. Der Eindruck, den wir beim Betrachten der Texte von dem Werthe der Handschrift bekommen, ist im allgemeinen ein wenig günstiger. Wird uns die Musik für das, was die Texte nicht geben konnten, entschädigen? Die nachfolgenden Untersuchungen sollen die Frage beantworten.

II.

Die Melodien des Liederbuches.

Mit dem Tode Ludwig Senfl's war die erste große Epoche des deutschen Liedes beendigt worden. Bis dahin hatten die ehrwürdigen, schönen Weisen des alten Volksgesanges die Unterlage gebildet, auf der die Komponisten mit reicher Kontrapunktik, abwechslungsvoller Rhythmik und edler Melodik ihre Tonsätze aufbauten. Da war allerdings von einem Hervortreten einer charakteristisch ausgeprägten Melodie nicht die Rede; dafür bildeten eine reiche Harmonie, eine ausgedehnte, unaufhörlich strömende Melodik aller Stimmen einen

[1] »Hey Mutter der Fink ist todt« (Nr. 4, S. 4),
»Drey Gänß in Haberstroh« (Nr. 26, S. 30),
»Mars läßt ist zur Tafel blasen« (Nr. 23, S. 26).

Ersatz, der bis jetzt noch nicht wieder in solcher Vollendung erreicht worden ist.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts aber drangen allmählich ausländische Elemente in das deutsche Lied ein, die demselben bald ein ganz anderes Gepräge geben sollten. Namentlich machte sich ein von Italien ausgehender Einfluß geltend. Und zwar waren es drei Momente, die für die Umgestaltung der ganzen Liedcomposition von Wichtigkeit werden sollten.

Erstens: Die Erfindung des Madrigals mit seinen Vorläufern und Nebenzweigen, der Frottole und der Villanelle. Das wesentliche in dieser Erfindung bestand darin, daß der Cantus firmus wegfiel, und die in den einzelnen Nummern obwaltenden, lang ausgedehnten Perioden einer durch motivische Weiterführung entstandenen Melodiebildung Platz machten.

Zweitens: Die Bemühungen der Florentiner Schöngeister, die in den alten griechischen Tragödien übliche Gesangsweise wiederherzustellen, das heißt, die Einführung der Monodie und die damit verbundene erhöhte Werthschätzung der Textworte bei Abfassung der Melodien.

Drittens: Das Aufkommen des Generalbasses, der als Anhalt dienen sollte für die auf einem Instrumente (Laute oder Klavier) auszuführende Begleitung.

In innigem Zusammenhang mit diesen neuen Erscheinungen stand die allerdings schon lange vorbereitete, nunmehr zum Durchbruch kommende rein accordliche Begleitung der Melodie und ebenso das Verschwinden der alten Tonarten.

Alle diese Vorgänge wirkten zusammen, um einen gänzlichen Umschwung nicht nur in der deutschen Liedkomposition, sondern überhaupt in der gesammten musikalischen Komposition herbeizuführen.

Zunächst komponierten in Deutschland nach dieser Manier diejenigen Tonsetzer, die eigentlich Ausländer waren, aber meist feste Stellen an den deutschen Höfen inne hatten, z. B. Jvo de Vento, Orlandus Lassus, Jacob Regnart u. A. Namentlich der letztere hatte mit seinen »Kurtzweiligen Liedern« nach Art der Neapolitanen einen sehr großen Erfolg. Mit Freuden wurden in Deutschland diese kleinen Gebilde, die strophisch gegliedert, Note gegen Note, ohne ernstliche Nachahmungen und mit den einfachsten Harmonien gesetzt waren, aufgenommen und mit vielem Eifer von den deutschen Komponisten nachgebildet. Es wäre aber nicht richtig anzunehmen, daß die Deutschen ganz sklavisch diesem neuen Zuge gefolgt wären. Vielmehr haben wir eine stattliche Reihe von Meistern jener Zeit zu nennen, die allerdings die neuen Anregungen sich zu Nutze machten,

aber dabei doch destrebt waren, die deutsche Eigenart nicht zu verleugnen. An erster Stelle verdient hier Hans Leo Haßler Erwähnung; ferner Melchior Franck, Joh. Herm. Schein, Andreas Hammerschmidt, Heinrich Albert.

Allmählich jedoch vereinfachten sich die deutschen Lieder immer mehr zu solchen Gebilden, wie wir sie in den Liedern von Regnart charakterisiert gefunden haben. Der fremdländische Geschmack nahm mehr und mehr überhand, ja auch die Bezeichnung Lied verschwand, um den stolzen Namen »Aria«, »Oda« Platz zu machen. Unter diesen Arien (die etwa den Villanellen zu vergleichen wären) und Oden (die ungefähr den Frottolen gleichbedeutend sind) verstand man also kleine, einfache, strophisch gehaltene Gesangsmelodien, zu denen ein bezifferter Baß die Begleitung andeutete.

Solche Arien und Oden bilden denn nun auch in der Mehrzahl den musikalischen Inhalt unserer Handschrift. Von den 91 verschiedenen Melodien derselben tragen an und für sich 8 die Bezeichnung »Aria«, 2 die Bezeichnung »Oda«. Die übrigen sind mit verhältnissmäßig geringen Ausnahmen zu derselben Kategorie zu zählen. Zu den Ausnahmen gehören einige Canons und diejenigen Melodien, die unstreitig Volksweisen sind.

Was nun die Arien und Oden angeht, so könnte man dieselben im Anschluß an das von Hoffmann von Fallersleben erfundene Wort »Gesellschaftslied« auch gut »Gesellschaftsmelodien« nennen. Diese treten im 17. Jahrhundert in zweifacher Weise auf. Entweder finden sie sich in Arien- oder Liedersammlungen, die nach den Komponisten genannt sind, in denen also das Hauptaugenmerk auf die Melodien gerichtet wird, z. B. in Heinrich Alberts Arien. Oder aber sie stehen in Sammlungen, in denen die Texte augenscheinlich die Haupt-Rolle spielen, während die dazu gehörigen Weisen nur nebenbei aufgezeichnet sind, z. B. in Seladons (G. Greflingers) Weltlichen Liedern.

In unserem Liederbuche sind nun beide Arten in ziemlich gleichmäßiger Weise vertheilt.

a. Melodien, die aus Ariensammlungen des 17. Jahrhunderts stammen.

Hier sehen wir drei hervorragende Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts vertreten: Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt und Adam Krieger.

Von Albert sind 2 Melodien (in Nr. 13 und Nr. 31) benutzt. Dieselben stehen in seinen berühmten Arien, die in mehreren Auflagen erschienen in den Jahren 1638—1650, zum Theil gesammelt auch

unter dem Titel: »Poetisch Musikalisches Lust Wäldlein, das ist Arien oder Melodeyen etlicher theils geistlicher, theils weltlicher etc. Lieder von Heinrich Alberten.« In diesem Nachdruck sind die Lieder mit fortlaufender Nummer versehen, (es sind 144), während sie bekanntlich ursprünglich in 8 Theile abgetheilt sind. Clodius citiert nach letzteren, denn er bemerkt zu dem Liede Nr. 13: »Wohl dem der sich nur lässt begnügen«, »*H. Alberti Aria IX, partis prioris*«. Allerdings macht er dabei einen kleinen Fehler, denn es steht nicht im ersten, sondern im zweiten Theile.[1]

In einem Punkte unterscheidet sich nun die Fassung bei Clodius wesentlich von der Originalgestaltung. Die letztere weist ein scharf ausgeprägtes G dorisch auf, während in unserem Liederbuche daraus ein modernes Gmoll geworden ist. Wir erkennen dies aus dem 4. Takt, wo bei Albert der Accord auf der 5. Stufe *d f a*, bei Clodius dagegen *d fis a* lautet und zwar beide Male so, daß die entscheidende Terz in der Melodie liegt. Hier haben wir einen recht schlagenden Beweis für den Umwandlungsprozeß, der sich hinsichtlich der Harmonik in jener Zeit vollzog. Die Komponisten waren theilweise noch im Banne des Alten befangen, das Volk dagegen, und so auch die Studentenschaft war schon ganz und gar von der neuen Strömung fortgerissen und machte sich bereits vorhandene Weisen danach zurecht.

Uebrigens scheint die hier vorliegende Melodie sehr beliebt gewesen zu sein, was allerdings bei ihren edlen Tongängen und vornehmen Harmonien wohl zu erklären ist. Sie ist nämlich sehr oft als »Thon« für verschiedene Texte angegeben. Zunächst in folgender, bereits im vorigen Abschnitt kurz citierten Liedersammlung: »Gesechste Tugend- und Laster-Rose oder Jungfräulicher Zeitvertreiber, worinnen Allerhand schöne neue Poetische Lieder in bekandte Melodeyen versetzet so in folgende Sechs Zehen ordentlich verabfasset und mit schönen Kupffern gezieret sind von Constans Holdlieb. Zu finden bey Johann Hoffmann Kunsthändlern in Nürnberg 1665.« Wir erwähnten, daß unser Text daselbst unter Nr. 3 im ersten »Zehen« zu finden ist. Dazu ist nun bemerkt: »nach der Weise: Wohl dem der weit von hohen Dingen.« Man könnte danach annehmen, daß dies eine zweite Melodie für dasselbe Lied ist. Das scheint mir aber nicht nothwendig.

Das Gedicht »Wohl dem der weit von hohen Dingen« ist von Opitz.[2] Erwägen wir, daß Albert dem Königsberger Dichterkreise,

---

[1] In jener 1. Ausgabe von 1638 hat es übrigens die Nummer 34.

[2] M. Opitz, Acht Bücher Teutscher Poëmatum. 1625. Buch V. pag. 183.

bei welchem Opitz in hohem Ansehen stand, angehörte, so ist es sehr wahrscheinlich, daß er seine Melodie zunächst zu diesem Texte setzte. Simon Dach, ebenfalls ein Verehrer Opitzens, hat dann später wohl unser dem Opitz'schen inhaltlich ähnliches, formell ganz gleiches Gedicht gemacht, wozu Albert seine frühere Melodie gut benutzen konnte. Einen ziemlich sicheren Beweis für diese Annahme haben wir darin, daß Albert ausdrücklich in dem Vorwort zum 2. Theile seiner Arien hervorhebt, er habe die Melodien meistentheils in seinen Studentenjahren verfertigt. Da er nun 1604 geboren wurde, und zwischen 1623 und 1626 Student gewesen ist, so ist es also sehr wohl möglich, daß er diese Weise eben zu jenem Opitz'schen Texte geschrieben hat. Unter dieser Voraussetzung können wir aus der erwähnten Sammlung von Holdlieb 6 Gedichte nennen, die alle nach dieser Melodie gehen, Nr. 2 und 5 im 1. X. Nr. 8 im 2. X, Nr. 1 im 3. X, Nr. 3 im 4. X und Nr. 3 im 5. X.

Dieselbe Bemerkung finden wir in dem bereits angeführten »Venus-Gärtlein« vom Jahre 1659 auf pag. 180 zu dem Liede:

»Wer lieben will und bald verzagen
Der stelle seinen Vorsatz ein.«

Andererseits ist die Melodie selbst genau abgedruckt in »Seladons Weltlichen Liedern«, pag. 99 zu Nr. 3 im 3. Dutzend:

»O wilstu dannoch von mir scheyden,
Du meiner Seelen Seele.«

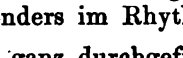
Schließlich ist sie auch in unserer Handschrift noch zu einem zweiten Liede gesetzt, zu jener Parodie des Dach'schen Gedichtes in Nr. 32: »Wohl der, die mehr Studenten liebet.«

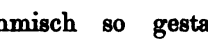
Die zweite von Clodius aus Alberts Arien aufgenommene Melodie gehört zu Nr. 31 (S. 41) »Soll denn schönste Doris ich, Ewig leben ohne dich.« Clodius giebt nur den Text wieder, während er die für die Musik bestimmten Notenlinien frei lässt und nicht angiebt, wer der Verfasser ist. Das Lied befindet sich aber als Nr. 13 im 2. Theile der Arien Alberts, resp. als Nr. 38 in der betreffenden Sammel-Ausgabe derselben. Wenn auch die zugehörige Melodie nicht die Tiefe und Schönheit der vorherbesprochenen besitzt, so zeigt sie dafür in der Auffassung des Textes eine sehr interessante Gestaltung, insofern das drängende Verlangen des Liebhabers durch sequenzenartig aufwärts gehende Durchführung des zweitaktigen Anfangsmotivs lebhaft zum Ausdruck gebracht wird.

Auch diese Melodie finden wir in der angeführten »Gesechsten

Tugend-Rose« zu einem anderen Texte angegeben, zu dem dortigen Schlussgedichte:

»Nicht ein Haar frag ich nach dir,
Margaris du stolze Zier.«

Der nächste oben angeführte Meister war Andreas Hammerschmidt. Bevor wir uns aber auf ihn einlassen, wollen wir eine zeitlich zwischen seinen und Alberts Liederwerken liegende weit verbreitete, für uns sehr wichtige Sammlung einschieben. Es ist: »Erster Theil Allerhand Oden und Lieder, etc. ganz bequemlich zu gebrauchen und zu singen, Gestellet und in Truck gegeben Durch Gabrielen Voigtländer, etc. Sohra MDCXLII.« Obwohl Voigtländer nicht der Komponist, sondern, wie wir wissen, der Dichter dieses Werkes ist, so dürfen wir es doch hier erwähnen, da es augenscheinlich vor allem bezweckt, fröhlichen Gesellschaften möglichst leicht verständliche und ansprechende Melodien darzubieten. Leider sind uns die Quellen für den musikalischen Theil dieser Sammlung noch immer unbekannt. Das eine aber steht fest, daß wir hier 100 Melodien haben, die damals beliebt waren und wohl in der Hauptsache aus italienischen Canzonetten, französischen Chansons und Liedern der Haßler'schen und Franck'chen Periode herrühren. Auch scheinen mir Elemente aus dem Volksliede eingedrungen zu sein. Einen Beweis dafür liefert das von Clodius unter Nr. 86 entnommene Lied »Eine reiche Magd.« Der 2. Theil desselben stimmt ganz und gar überein mit dem entsprechenden Theile einer in unserer Handschrift befindlichen Volksmelodie (Nr. 14, »Wer sich will begeben«). Als Ton zu anderen Texten ist es nicht benutzt worden. Dagegen finden wir die zweite von Clodius aus Voigtländers Sammlung entlehnte Melodie (»Giebt uns Gott Wein«), allerdings in etwas veränderter Gestalt, in einem aus derselben Zeit stammenden Liederbuche wieder, in Enoch Gläsers «Schäffer Belustigung« (2 Bücher 1653). Sie steht hier zu Nr. 11 des 2. Buches: »Werd' ich denn endlich wohl Sehn an die Freuden voll.« Enoch Gläser, der Dichter dieser Lieder, bemerkt in der Vorrede, daß die in dem Buche abgedruckten Melodien theils bekannte seien, theils von Franzosen, theils von Freunden herrühren. Er hat gewöhnlich die Namen der Komponisten durch deren Anfangsbuchstaben angedeutet. Dieses Verfahren wendet er bei unserem Stücke nicht an; er bezeichnet dasselbe als „Sarabande." Ein Unterschied zwischen der Melodiefassung bei Voigtländer und der bei Gläser zeigt sich besonders im Rhythmus. Während dort der Rhythmus:  ganz durchgeführt ist, tritt bei Gläser an Stelle des 2. Taktes eine Punktirung ein, so daß sich also das Hauptmotiv

rhythmisch so gestaltet:  . Dazu kommen im 2. Theile einige bemerkenswerthe melodische Änderungen.

Interessant ist hierbei, daß Clodius, der Leipziger Student, in seiner viel späteren Sammlung die Gestalt der Melodie, wie sie bei Voigtländer auftritt, ziemlich genau beibehält, während Gläser, der lange zu Altdorf thätig war, in seiner zwischen beiden liegenden „Schäffer-Belustigung" eine bei weitem abweichendere Fassung bringt. Jedenfalls spricht der Umstand, daß die Weise sowohl an der Universität Leipzig, wie auch sicher zu Altdorf und dann zu Helmstedt, dem späteren Aufenthaltsorte Gläsers, gesungen wurde, dafür, daß sie in Studentenkreisen beliebt war.

Dasselbe kann wohl von einer ebenfalls in der Gläser'schen Sammlung enthaltenen Melodie unserer Handschrift gesagt werden. Sie ist von Clodius zu Nr. 71 „Lustig ich habe die Liebste bekommen" gesetzt und rührt, nach seinen Angaben, von einem Joh. Krüger her. Bei Gläser steht sie unter Nr. XVIII des 2. Buches zu dem Liede: „Mein Lieb ist schön genug vor meinen Augen." Dabei finden wir die Bemerkung: „Sarab. Hammerschmidt". Wir sehen also für diese Melodie zwei verschiedene Komponistennamen angegeben. Welcher wird der richtige sein?

Zur Entscheidung dieser Frage wollen wir zunächst anführen, daß noch bei zwei Liedern der Handschrift, bei den vorhergehenden Nummern 69 und 70, der Name Joh. Krüger angeführt ist, während andererseits auch Hammerschmidt einmal, bei Nr. 103, als Komponist bezeichnet wird. Unter letzterem ist natürlich der schon anfangs erwähnte, rühmlichst bekannte Tonsetzer Andreas H. (1611—1675) gemeint. Schwerer ist dagegen die Persönlichkeit des Joh. Krüger festzustellen. Es giebt drei bedeutende Musiker dieses Namens im 17. Jahrhundert. Der erste ist der berühmte Kirchenliederkomponist Joh. Crüger (1598—1662), Organist an der Nikolaikirche zu Berlin. Der zweite der Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp Krieger (1649—1725) und endlich der letzte dessen jüngerer Bruder Johann Krieger (1652—1736).

Daß diese beiden Brüder nicht die Verfasser jener schon 1653 gedruckten Melodie sein können, geht aus ihrem Geburtsjahr hervor. Inwiefern sie zu den beiden andern Liedern in Beziehungen stehen, wollen wir vorläufig unerörtert lassen.

Es kommt also nur der Berliner Joh. Crüger[1] als Urheber der

[1] Die Schreibart dieses Namens stimmt zwar ebenso wenig, wie die der beiden J. Krieger mit der von Clodius gewählten überein. Dies ist aber unwesentlich, da Clodius in der Hinsicht sehr sorglos verfährt.

zuerst genannten Weise in Betracht. Von ihm rührt außer den seine Größe hauptsächlich ausmachenden geistlichen Tonwerken, auch eine weltliche Liedersammlung her. Sie führt folgenden Titel: »*Recreationes musicae* d. i. Neue poetische Amorösen entweder vor sich alleine oder in ein Corpus zu musicieren« u. s. w. Leipzig 1651. 4°. 35 Nummern enthaltend.[1] Leider scheint dieses Werk verloren gegangen zu sein, und wir müssen also verzichten, daraus irgend welchen Aufschluß zu erhalten. Es bleibt uns nichts übrig, als nunmehr unter den Kompositionen von Hammerschmidt nach der fraglichen Melodie zu suchen. Das Ergebniß ist ein ähnliches. In der einzigen weltlichen Liedersammlung dieses Meisters, in den »Weltlichen Oden«, die in 3 Teilen, 1642, 1643, 1649 erschienen, ist die Melodie nicht zu finden.

Auf die Weise kommen wir somit zu keinem Resultat und müssen uns auf bloße Vermuthungen beschränken.

Ich möchte darauf hinweisen, daß Hammerschmidt als weltlicher Liederkomponist bei weitem bekannter und beliebter war, als der ausschließlich durch seine Kirchengesänge berühmt gewordene Joh. Crüger. Dies geht schon daraus hervor, daß dem 1. Theile seiner weltlichen Oden bald ein 2. und nicht gar zu lange später ein 3. folgte. Ferner sind seine Weisen oft und gern zu anderen Texten gesungen worden. Wir können aber noch einen inneren Grund anführen, der uns schließlich bewegen muß, die Autorschaft des betreffenden Liedes dem Hammerschmidt zuzuerkennen. Derselbe liegt in der großen Ähnlichkeit, die zwischen dieser und der von ihm unzweifelhaft herrührenden Melodie zu Nr. 103 unseres Liederbuches sowohl hinsichtlich der Form, als auch in Bezug auf die Art der Tonführung besteht. Demnach wird also wohl ein Irrthum des Clodius vorliegen, wenn er hier einen Joh. Krüger als Komponisten nennt, und Enoch Gläser hat jedenfalls die richtige Angabe gemacht. Wir haben noch hinzuzufügen, daß die Melodie etwa 50 Jahre später[2]) als Ton zu 2 anderen Texten angeführt wird, zu den oben besprochenen Parodien des vorliegenden Gedichtes in Nicolaus Peuckers Lustiger Paucke vom Jahre 1702.

Hinsichtlich der anderen von Hammerschmidt stammenden Melodie in Nr. 103 (S. 156) »Wohlan es muß doch sein«, können wir angeben,, daß sie zu finden ist unter Nr. 9 im 3. Theil seiner »Geist- und weltlichen Oden und Madrigalien. Mit 1. 2. 3. 4. und 5 Stimmen nebenst dem Basso Continuo in die Musik versetzet etc. Ge-

[1] Vgl. Fétis, Biogr. u. d. M.

[2] Nach ihrem Erscheinen bei Gläser.

druckt im Jahre 1649.« Sie ist daselbst als Sarabande bezeichnet. Clodius giebt die Melodie ganz so wieder, wie sie bei Hammerschmidt lautet. Nur hat er in den je vorletzten Takten der beiden Theile die im Baß eintretende Schwärzung der Noten unterlassen.

Wir müssen von diesem Liede sagen, daß es infolge seines charakteristischen Ausdrucks und seiner schönen Tonfolge deutlich den Meister verräth. Die guten Vorsätze des so blöden Liebhabers werden am Anfang durch ein entschiedenes C Dur illustriert, das aber bald der das Stück beherrschenden A Moll-Tonart weicht, wodurch die zaghafte Haltung des schüchternen Jünglings treffend ausgedrückt wird. Genau dieselbe gewissermaßen ironisch-musikalische Wirkung wird auch durch eine zweite Weise erreicht, nach der dieser Text gesungen werden kann.

Es ist nach Clodius' Angabe der Ton »Laßt uns nur lustig sein.« Derselbe ist in unserer Handschrift zu dem gleichnamigen Gedichte in Nr. 28 (S. 36) gesetzt und weist einen durchaus weichen und traurigen Ausdruck auf. Ihm ist eine edle und wohllautende Tonsprache eigen, die der in Nr. 103 geführten sehr ähnlich ist und daher die Vermuthung aufkommen läßt, als wäre auch hier Hammerschmidt der Autor. Leider ist es nicht möglich gewesen, etwas genaueres über den Ursprung dieser schönen, ernsten Weise, die sich ganz und gar im Charakter der protestantischen Choralmelodien bewegt, zu ergründen.

Besser geht es uns schließlich mit jenen von Clodius dem bewußten Joh. Krüger zugeschriebenen Nummern 69 und 70 auch nicht. Ihre Melodien gehören ebenso wie die zugehörigen Texte mit zu den besten Stücken des Liederbuches. Das eine scheint mir festzustehen, daß diese beiden Nummern und die oben hinreichend besprochene Nr. 71, da sie sowohl in ihrem Inhalt, als auch in ihrer Melodieführung so sehr übereinstimmen und ferner durch die gemeinsame Bezeichnung »Joh. Krüger« gewissermaßen zu einem Cyklus von 3 Liedern verbunden sind, aus einer und derselben Zeit stammen und vielleicht einen gleichen Ursprung haben.

So wie sich nun Clodius bei dem einen dieser Lieder in der Angabe des Komponisten geirrt hat, kann er es auch bei den beiden anderen gethan haben, und es ist daher sehr wohl möglich, daß dieselben ebenfalls von Hammerschmidt herrühren. Sicherlich haben die Melodien einen hervorragenden Komponisten jener Zeit zu ihrem Urheber.

Können wir ihn nicht unbedingt namhaft machen, so sind wir bei einer ganzen Reihe anderer Lieder in dieser Beziehung glück-

licher daran. Dieselben sind von dem dritten anfangs genannten Meister, von Adam Krieger componiert. 11 Nummern der Handschrift sind mit Musikstücken dieses Tonsetzers ausgestattet, und zwar befinden sich darunter nicht weniger als 7 verschiedene Melodien. Bei der Mehrzahl ist der Autor schon von Clodius angegeben worden. Sie lassen sich in 2, oder besser gesagt, 3 Sammlungen Krieger'scher Arien nachweisen.

Zunächst in den Arien vom Jahre 1657. Diese sind gänzlich verschollen. Zum Glück aber existiert auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Copie eines Theils derselben in einem Adnex zu einem Exemplar von Voigtländers Oden (V. 725 fol.)[1]. Daselbst sind von irgend einem unbekannten Liebhaber dieser Sachen 19 Arien aus dem betreffenden Werke aufgezeichnet worden und zwar nur mit ihren Oberstimmen.

Außer dieser wertvollen Copie besitzt dieselbe Bibliothek auch eine der für die zugehörigen Ritornelle bestimmten gedruckten Instrumentalstimmen mit folgendem Titel:

»Adam Kriegers Arien Von Einer | Zwey und Drey Vokal-Stimmen | benebenst ihren Ritornellen auff zwey Violinen und einem Violon | samt dem Basso Continuo zu singen und spielen.

Violone

Leipzig | in Verlegung Martin Majers | druckts in Fried. Lanckischens Druckey. Christophorus Cellarius 1657.«

Leider sind in dieser Stimme zu den einzelnen Stücken die Textanfänge nicht angegeben. Wir erfahren aber daraus, daß die Sammlung 50 Nummern zählte.

Clodius hat nun aus derselben 4 Lieder aufgenommen.[2]

Das erste steht bei ihm auf S. 47 (Nr 35): »Amanda, darf man dich wohl küssen«. Er bemerkt dazu: »*Aria IV. partis primo editae* im 3. X. A. Krüger«, womit also deutlich jene erste Sammlung bezeichnet ist. Dieselbe Weise kommt in der Handschrift zu einem 2. Texte, »Mein Liebchen darf ich mich erkühnen« (Nr. 45 S. 62) vor. Clodius giebt dazu nicht noch einmal die Noten wieder, sondern er bemerkt kurz: »Im Thon Amande 47.« Aus dieser

[1] Herr Dr. Johannes Bolte hat mich hierauf gefälligst aufmerksam gemacht. Ich spreche ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus, zumal er mir auch hinsichtlich der im vorigen Theile nachgewiesenen Quellen der Texte des Liederbuches einige sehr schätzbare Mittheilungen gemacht hat.

[2] Dieselben sind in der Beilage unter Nr. I—IV mitgetheilt.

einfachen, knappen Bezeichnung geht hervor, daß dieser »Thon« ein allgemein bekannter war.

Ein gleich günstiges Urteil verdient die folgende aus derselben Sammlung herübergenommene Weise zu dem Liede »So hast du liebes Kind« (Nr. 64. S. 93.) Clodius giebt dazu an: *Aria VI. ex parte primo edita* A. Krüger in 4. X.« Auch zu dieser Melodie existieren noch andere Texte in unserer Handschrift, nämlich gleich in der nächsten Nummer (S. 95) »Gesteh es nur mein Kind« und in Nr. 72 (S. 105) »Ich frage nichts darnach«. Jedenfalls liegt hierin wieder ein Beweis, daß man auch diese Weise gern sang und sie öfters wählte, wenn es galt, neue Texte auf alte, bekannte Melodien zumachen.

Ein sicher in der Studentenschaft viel und gern gesungenes Lied war wohl ferner das dritte hierher gehörige Beispiel »Mein setzt euch ihr lustigen Brüder doch wieder hernieder«, (Nr. 77. S. 112). Das ist das echte Studenten-»Saufliedα,[1] das sowohl in Wort, als in Weise den wüsten, dabei doch frischen, burschikosen Ton anschlägt.

Es steht, wie Clodius angiebt, als Nr. 2 im 5. Zehen jener Krieger'schen Sammlung und ist ebenso, wie die beiden vorhergenannten Beispiele, in der erwähnten Kopie zu finden. Wir haben in diesem Fall einen Unterschied zwischen den beiden Aufzeichnungen zu constatieren, insofern die Melodie bei Clodius in G Dur, an dem anderen Orte dagegen in dem höheren D Dur notiert ist. Die erwähnte Violone-Stimme belehrt uns, daß letztere Tonart die originale ist. Die Veranlassung zu dieser Änderung wird für Clodius sein fast durchgängig bemerkbares Bestreben gewesen sein, die Melodien in einer für den allgemeinen Gebrauch bequemen, mittleren Tonlage niederzuschreiben. Außerdem ist zu beobachten, daß Clodius Angaben über das anzuwendende Tempo macht, die in der Copie fehlen. Er schreibt für die erste längere Hälfte der beiden Theile der Melodie *Presto*, für die zweite kürzere dagegen *Adagio* vor. Schließlich bringt er diese Nummer nicht, wie die beiden zuvor besprochenen nur zwei-, sondern dreistimmig. Sicher wird sie in der gedruckten Ausgabe jener Arien von 1657 ebenso ausgesehen haben, da ja in derselben nach dem Titel auch einige dreistimmige Gesänge enthalten waren.

Ein Tonartenwechsel in der Aufzeichnung des Clodius ist ebenfalls bei dem vierten derselben Sammlung entlehnten Beispiele zu verzeichnen, bei Nr. 109 (S. 166): »O Rosidore edele Flore.« Clodius nennt hier gar nicht den Autor, das Lied wird aber in jener

[1] Diese Überschrift hat der Dichter (J. G. Schoch) selbst dem Text gegeben. Er bringt ihn in seinen Hundert Schäffer-Liedern vom Jahre 1660 auf pag. 198.

Kopie als Nr. 7 des 5. Zehen wiedergegeben. Auch diese Weise ist sicher oft und gern gesungen worden; jedenfalls zeichnet Clodius sie zu einem zweiten Texte auf: »Niedliches Kindchen, laß mich dein Mündchen« (Nr. 81, S. 119). Joachim Neander fügte 1680 zu ihr sein geistliches Lied »Eins ist Noth, ach Herr, dies Eine«.

Von den 3 anderen Krieger'schen Arien, die unsere Handschrift enthält, sind zwei nachweislich aus den späteren gedruckten Sammlungen dieses Meisters. Dagegen ist die dritte daselbst nicht zu finden. Sie wird, da ja in jenem Voigtländer'schen Bande nur ein Theil der Arien von 1657 kopirt ist, wohl unter den übrigen dieser ersten Sammlung gewesen sein. Clodius giebt sie unter No. 57 (S. 82) zu dem Texte: »Phillis und Amynthas waren an dem kühlen Waßerstrand«[1] und bemerkt dabei ausdrücklich: [»*Melodia* Adam Krüger: Gute Nacht ihr grünen Wiesen oder im Thon: Halber Theil von meinem Hertzen.« Dieser zuletzt genannte Ton ist mit gleichnamigem Texte unter No. 90 (S. 134) in unserem Liederbuche vorhanden und zeigt eine im Ausdruck von der zu No. 57 gesetzten Melodie ganz abweichende Art. Wir erkennen das schon äußerlich daran, daß No. 57 aus B Dur, No. 90 dagegen aus E Moll geht; dazu kommt dann, daß die Rhythmisirung eine durchaus verschiedenartige ist. Vielleicht sollte auf die Art eine möglichst komische Wirkung erzielt werden, indem man zu dem üppig frivolen Texte in No. 57 unter Umständen auch diese weiche, sentimentale Melodie aus No. 90 anstimmte. Ähnliche Beispiele haben wir mehrere in unserer Handschrift, und ich brauche nur an das bereits erwähnte Lied »Laßt uns nur lustig sein« (No. 28) mit seiner wehmüthigen, klagenden Melodie zu erinnern.

Die beiden noch nicht besprochenen Melodien Adam Krieger's sind also aus seinen späteren Arienwerken entlehnt. Die eine gehört bei Clodius zu No. 48 (S. 66) »Eylt ihr lieben wäscher Mägdgen« und ist bezeichnet: »Melod: Krüger. 3. Aria d. 5. Zehns im II. Theil. Seht doch wie der Rein wein tanzt.« Mit diesem 2. Theile ist folgende Sammlung gemeint: »Herrn Adam Krieger's etc. Neue Arien in 5 Zehen eingetheilet von Einer, Zwo, Drey und Fünf Vokal Stimmen benebenst ihren Ritornellen etc. zu singen und zu spielen So nach seinem Seel. Tode erst zusammengebracht und zum Druck befördert worden.« (Dresden 1667). Unsere hieraus stammende Weise zeichnet sich durch Frische und Anmuth aus und findet kaum ihres gleichen in dem ganzen Liederbuche. Sie wird von Clodius ziemlich übereinstimmend mit dem Original notirt. Nur wäre hier auf die Ver-

[1] Vgl. die Beilage Nr. V.

änderung, die mit der zu Grunde liegenden Baßstimme vorgenommen ist, aufmerksam zu machen. Bei Krieger sind nur eben die wichtigsten Grundbässe in halben und Viertel-Noten gegeben; bei Clodius dagegen ist der Baß zu einer melodisch fließenden Stimme umgewandelt worden, die sich ganz dem leichtbeschwingten Rhythmus der fast durchweg in Achteln gehenden Oberstimme anschließt. Falls Clodius diese Umarbeitung selbst vorgenommen hat, so giebt er uns damit einen Beweis von musikalischer Beanlagung, da die Führung des Basses mit der munteren und reizenden Tonsprache des Liedes in vollem Einklang steht. Übrigens ist der in dieser Krieger'schen Melodie enthaltene musikalische Inhalt in einem zugehörigen Ritornell in vorzüglicher Weise verarbeitet worden. Mit einer schon weit entwickelten Kunst motivischer Arbeit werden in demselben die Hauptmotive der Melodie flott und keck von den einzelnen Instrumenten vorgetragen.

Das Lied erschien dann wieder in der zweiten Auflage dieser Arien, die wegen des großen Erfolges derselben im Jahre 1676 nothwendig und noch um 10 Nummern vermehrt wurde, jetzt also im ganzen 60 Arien enthielt.

In dem hinzugekommenen 6. Zehen steht nun als No. 9 die in unsere Handschrift auf S. 53 unter No. 40 aufgenommene Arie: »Wer sich mit mir in dieser Welt.« Sie ist ausgezeichnet durch einen markigen, kräftigen Ton, dem melodische Anmuth und Biegsamkeit nicht abgeht; sie erscheint ganz vornehmlich dazu geeignet, in den lustigen Zecherkreisen der Studenten zur Erhöhung der geselligen Fröhlichkeit beizutragen.

Diese Eigenschaft besitzen aber fast durchweg die Arien von Adam Krieger. Namentlich ist ihnen vor allen anderen jener Zeit besonders eines eigen: sie tragen den Stempel der Volksthümlichkeit. Sie zeichnen sich einerseits durch eine edle und feine Tonführung aus, sie besitzen aber dabei noch eine innere, frische und lebendige Kraft, die sie leicht dem Ohre des Volkes zugänglich macht. Diese befähigt sie denn auch dazu, schnell bei einer größeren Gemeinschaft, wie sie also von den Studenten gebildet wird, bekannt und beliebt zu werden.

Dabei ist Adam Krieger im Stande, die verschiedenartigsten Stimmungen mit treffendem Ausdruck musikalisch zu schildern. Er vermag ein zartes, leises Liebesgeflüster, das fremden Ohren unvernehmlich sein soll, in eine ebenso liebliche, wie im guten Sinne sentimental angehauchte Melodie (No. 64) umzusetzen. Im Gegensatz dazu bringt er eine zwar heitere, aber doch mit Mäßigung gepflegte Freude durch markige, entschiedene Töne zum Ausdruck (No. 40),

wie er andererseits auch fähig ist, der denkbar ungebundensten Ausgelassenheit (No. 77) seine musikalische Sprache zu widmen. Kein Wunder also, daß Clodius so viele seiner Weisen zu den verschiedensten Texten in das Liederbuch aufgenommen hat.

b. Melodien, die sich in Gedichtsammlungen des 17. Jahrhunderts nachweisen lassen.

Wir beginnen mit einem Beispiel aus des oben schon mehrmals genannten »Seladon's« Weltlichen Liedern. In diesen treffen wir die von Clodius zu No. 39 »Ich fragte Dorinden« mitgetheilte Melodie mit dem gleichen Texte an. Es ist aber dort nicht angegeben, wer der Componist ist. Indessen erfahren wir wenigstens etwas darüber in der Vorrede zu desselben Dichters »Celadonischer Musa,« woselbst der Text aufgenommen ist. Es heißt da: »Celadon hätte die Sachen gewiß verborgen gelaßen, wenn nicht theils gute Musici etliche seiner Oden unter ihre lieblichen Melodeyen zu setzen gewürdigt, auch noch zu thun gesonnen, theils andere sich seiner Sachen als ihrer Arbeit bedient hätten.« Es ist danach immerhin anzunehmen, daß ein wirklich guter Tonsetzer diese Weise komponirt hat, wofür auch der frische, lebendige Fluß derselben spricht. Sicher wird es einer der Hamburger Musiker gewesen sein, die mit den dort ansässigen Dichtern, zu denen unser Greflinger gehörte, gewiß in regem Verkehr standen.

Durch eine kleine rhythmische Änderung im vorletzten Takte ist der Schluß der an sich recht anmuthigen Melodie bei Clodius noch wirksamer gestaltet. Ferner wäre eine Verschiedenheit in der Notierung der Baßstimme zu bemerken. Bei Greflinger sind 2 Takte hindurch im Baß geschwärzte Noten gesetzt, um dort eine Veränderung des dreitheiligen Taktes in den zweitheiligen bemerkbar zu machen. Bei Clodius stehen jedoch dafür einfach ungefüllte ganze Noten. Man sieht daraus, wie wenig man sich im Volke um solche Feinheiten der musikalischen Rhythmik und Notierungsweise kümmerte, die in gedruckten Musikwerken jener Zeit immer noch ab und zu vor Augen geführt wurden.

Bekanntlich steht in diesen »Weltlichen Liedern« auch das ebenfalls von Clodius aufgenommenen Lied »Schweiget mir von Frauen nehmen.« Die von Clodius dazugesetzte Melodie ist aber eine andere, als die bei Greflinger befindliche. Erstere gehört eigentlich als Ton dem Texte »Komm mein Schatz und laß uns eilen« und kommt wohl nur selten vor. Die letztere dagegen war sehr bekannt und wurde allgemein gesungen. Sie findet sich zuerst in Froberger's Clavier-

stücken von 1649 und wurde noch spät im 18. Jahrhundert gedruckt.[1] Die große Beliebtheit verdankt diese Melodie ihrer wirklich anmuthigen und lebendigen Tonführung. Aber auch die von Clodius gegebene ist munter und frisch gehalten.

In dem gleichen Jahre, in welchem die »Weltlichen Lieder« erschienen (1651), finden wir nun ein Lied unserer Handschrift gedruckt, für welches wir nicht allein den Dichter, sondern auch den Komponisten nennen können. Ich meine No. 43 (S. 58): »Kein größer Narr ist weit und breit in dieser Welt zu finden.« Dasselbe ist erschienen als No. 45 in folgendem Werke: »Des Edlen Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella. Mit gantz neuen und anmuthigen Weisen außgezieret und hervorgehoben von Peter Meiern etc. Hamburg. Im Jahre 1651.« Mit dem Dafnis aus Cimbrien ist der bekannte Dichter Johann Rist gemeint. Der auf dem Titel genannte P. Meier sagt in der Vorrede, daß »Herr Dafnis der weltlichen Sachen, wegen seiner vielfältigen und überaus herrlichen geistlichen Arbeit, mit welcher er die meiste Zeit fast überflüßig belästiget, nichts mehr achtet,« und er (P. Meier) aus diesem Grunde vornehmlich die folgenden Gedichte herausgebe. Und damit sie dann nicht vergraben bleiben, habe er »solche überaus schöne Lieder mit gantz neuen und noch ohnbekanndten Melodeien versehen, ohn etliche wenige, die zuvor schon ihre Weisen gehabt.« Zum großen Theil sind also die hier vorliegenden Musikstücke von Peter Meier componirt. Er lebte um die Mitte des Jahrhunderts als Rathsmusikus in Hamburg. Von wem die anderen sind, lässt sich nicht ermitteln; es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß Rist selbst der Komponist ist, da doch die Texte vorher nicht gedruckt waren und vielleicht gleich mit den zugehörigen Weisen aus seinen Händen in die Peter Meier's übergegangen sind.

Die von Clodius aufgenommene Melodie wird wohl von Meier herrühren; sie weist in ihrem ganzen Aufbau eine fachkundige Hand auf, die Joh. Rist als musikalischer Laie sicher nicht besessen hat. Zu den bedeutenderen Tonsetzern jener Zeit gehört Meier allerdings nicht; er erscheint als ein Durchschnittskomponist, der sich gut auf eine geschickte Mache verstand und ab und zu einen über das Alltägliche hinausgehenden Gedanken fand.

Eine zweite zu demselben Rist'schen Texte vorhandene Melodie finden wir in der »Aelbianischen Musen-Lust«, einer Liedersammlung des Dresdner Komponisten Dedekind vom Jahre 1657. In derselben

[1] Nachrichten über diese Melodie gibt Philipp Spitta in seiner Abhandlung über Sperontes. a. a. O. pag. 64 flg. 75 flg.

sind Gedichte der bekanntesten Dichter des 17. Jahrhunderts (meist mit Melodien von Dedekind) enthalten, so also auch von den schon genannten Greflinger, Gläser u. s. w. Zu diesen gesellt sich, als für unsere Handschrift in Betracht kommend, der vornehmlich in der Liebeslyrik ausgezeichnete Jacob Schwieger. Er ist bei Clodius mit 6 Beispielen anzutreffen. Diese sind aus zweien seiner Liederwerke herübergenommen und zwar zugleich mit den dort aufgezeichneten zugehörigen Melodien.

Die der Zeit nach frühere der beiden Sammlungen führt folgenden Titel: »Verlachte Venus aus Liebe der Tugend und teutsch-gesinnten Gemühtern zur ergetzung, sonderlich auf begehren der Hoch-Tugend Edelen und Ehrenwerthen Constantia, aufgesetzet von Jacob Schwiegern. Glückstadt 1659.«

Das Ganze ist eine Prosa-Darstellung, die nur ab und zu durch Gedichte unterbrochen wird; die zu den letzteren gehörigen Melodien folgen in einem Anhang. Das erste Lied beginnt mit den Worten: »Verdammte Lust, Beherrscherin der Sinnen« und ist, wie wir bereits wissen, bei Clodius unter No. 98 (S. 146) zu finden. Der Komponist ist von Jac. Schwieger weder bei dieser, noch bei den anderen Melodien genannt. Aus ihrer ungewöhnlichen Steifheit und Monotonie kann man schließen, daß sie von einem unerfahrenen Laien oder mindestens von einem sehr ungeschickten Musiker gemacht sind. Möglicherweise ist Jac. Schwieger selbst der Komponist, zumal wir zeigen können, daß er wirklich seine Gedichte mitunter in Musik gesetzt hat.

Ein ungleich günstigeres Resultat ergiebt sich für die fünf dem anderen Werke Schwieger's angehörenden Melodien. Der Titel desselben lautet wie folgt: »Die Geharnschte Venus oder Liebes-Lieder im Kriege gedichtet mit neuen Gesangsweisen zu singen und zu spielen gesetzet nebenst etlichen Sinnreden der Liebe. Verfertiget und Lustigen Gemühtern zu Gefallen herausgegeben von Filidor[1] den Dorfferer. Hamburg etc. 1660.«

Vor allem ist hier werthvoll, daß wir über den Ursprung der Melodien aus der Vorrede einiges erfahren. Der Verfasser sagt unter anderem: »Die Melodeyen betreffend, sind deren wenige entlehnet, etliche von einem der berühmtesten Meister, auff deßen höchst ruhmwürdigen Sazz weder der Neid noch einziger Tadler das geringste Wort zu sprechen mir überschikket: Abermahls finden sich andere, die zwar in der Eil, aber dermaßen gesezzet, daß sie deiner Lust, wofern du nicht selbst ein Lust-Feind bist, sattsam Genüge tuhn

[1] Dass unter diesem Filidor unser Jac. Schwieger bestimmt zu verstehen ist, weist Th. Rähse in dem Vorwort zu seiner Neuausgabe dieser Sammlung nach.

werden. Die übrigen übelklingenden schreibe ich mir zu, als die ich nach meiner Einfalt gedichtet, nur vor mich und wehm sie gefallen. Mißfallen sie dir, so laß sie liegen.« Außer diesen Angaben erhalten wir noch weitere Andeutungen über die Komponisten, indem die Namen derselben stets durch die Anfangsbuchstaben markirt sind. Ich habe folgende Buchstabenzusammenstellungen gefunden: *C. S.* 18 mal. *C. B.* 14 mal. *J. S.* 2 mal. *M. C.* 22 mal. *J. K.* 3 mal. *J. M. R.* 2 mal. Außerdem finden sich bei einigen Melodien Bemerkungen wie: »Französisches Ballet,« »Französische Blamande,« »Französische Sarabande,« »Madrigal,« »Französische Arie.« In der Hauptsache sind hier also Formen französischen Ursprungs vertreten.

Was nun die Entzifferung obiger Buchstabenverbindungen betrifft, so meint wohl Rähse mit Recht, daß die mit J. S. bezeichneten Melodien von Jac. Schwieger selbst herrühren, da dieser ja ausdrücklich bemerkt, daß er einige verfasst hat.

Eine wichtige Frage ist die, wer unter dem in der Vorrede genannten »berühmten Meister« zu verstehen sei. Hierauf versucht C. F. Becker eine Antwort zu geben.[1] Er bespricht die »Geharnschte Venus« und schließt aus dem häufig zu den Liedern gesetzten M. C., daß wohl Martin Colerus dieser sogenannte »berühmte Meister« sei. Colerus stammt aus Danzig[2] (etwa 1620 daselbst geb.) und befand sich gerade um die Zeit, als die »Geharnschte Venus« erschien, in Hamburg. Zu dieser Stadt stand er überhaupt in engen Beziehungen, da er z. B. 1648 »Melodien zu Risten's Passionsandachten« herausgab. Nachdem er an den verschiedensten Orten als Kapellmeister thätig gewesen war, beendete er, hochbetagt, sein Leben in Hamburg. Demnach ist er wohl sicher als Komponist der hier mit M. C. bezeichneten Melodien hinzustellen, zumal ein Musikername mit gleichen Anfangsbuchstaben im 17. Jahrhundert nicht bekannt ist. Ob aber Schwieger gerade diesen Colerus als den hochberühmten Meister bezeichnet hat, ist doch zweifelhaft, weil sich hinter zwei der übrigen Buchstabenverbindungen zwei andere nicht minder bedeutende Musiker verbergen. So ist mit den bei 2 Melodien vermerkten Buchstaben zweifellos Johann Martin Rubert gemeint. 1615 zu Nürnberg geboren[3] hat er sich lange Zeit in Nürnberg aufgehalten und war dann von 1640 bis zu seinem 1680 erfolgten Tode Organist zu Stralsund. Unter seinen im Druck erschienenen Kompositionen finden sich aller-

[1] Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig 1840.

[2] Vgl. F. J. Fétis, Biographie universelle des Musiciens.

[3] Fétis, a. a. O.

dings die beiden Melodien nicht. Bei dem regen Verkehr jedoch, der damals zwischen den norddeutschen Dichtern und auch Komponisten herrschte, ist wohl anzunehmen, daß auch Jac. Schwieger und J. M. Rubert unter einander bekannt waren, und letzterer sich gern bereit zeigte, Weisen zu den Schwieger'schen Texten zu setzen.

Als dritten hier in Frage kommenden Komponisten möchte ich hinter den Buchstaben C. B. den hochbedeutenden Meister Christoph Bernhard suchen. Derselbe war zu dieser Zeit noch nicht in Hamburg thätig; es wird aber erzählt,[1] daß er, zum Stadtkantor Hamburgs als Nachfolger Thomas Selles erwählt, bei seiner Ankunft daselbst von den Vornehmsten der Stadt in sechs Kutschen, den berühmten Orgelspieler Weckmann von St. Jacobi an der Spitze, eingeholt sei. Dies geschah 1664, also 4 Jahre nach dem Erscheinen der »Geharnschten Venus.« Ein Mann aber, dem solche Ehren erwiesen wurden, musste in der Stadt schon lange bekannt sein und ein hohes Ansehen genießen. Aus diesem Grunde ist wohl die Vermuthung richtig, daß Jac. Schwieger gern die Melodien eines solchen Meisters zu seinen Texten benutzte. Und da kein anderer Komponist »C. B.« für Hamburg in Betracht kommen kann, so können wir mit einiger Sicherheit den Christ. Bernhard als Tonsetzer der 14 in dieser Sammlung mit C. B. bezeichneten Melodien ansehen. Das veranlasst uns dann weiter zu schließen, daß J. Schwieger wohl unter dem »berühmten Meister« nicht den Martin Colerus, sondern eben den diesen bei weitem überragenden Christ. Bernhard meint.

Von den beiden noch übrigen durch die Buchstaben C. S. und J. K. angedeuteten Komponisten konnte ich näheres nicht ermitteln. Dies ist insofern nicht zu bedauern, als die in unsere Handschrift aus der »Geharnschten Venus« aufgenommenen Melodien von keinem der beiden herrühren.

Von Colerus sind 2 Lieder wiedergegeben: No. 4 aus dem 2. Zehen »Legere läßt sich ofters grüßen« als No. 96 auf S. 144, und No. 6 aus dem 5. Zehen »Gleich als du hättest still geseßen,« als No. 99 auf S. 148. In beiden macht sich eine gewisse Steifheit, sowohl der Melodiebildung, als auch (namentlich bei dem 2. Liede) der Harmonisirung bemerkbar. Jedenfalls gehören sie nicht gerade zu den besseren Nummern der Handschrift. Es darf aber nicht unerwähnt bleiben, daß ihnen trotzdem einige mehr oder weniger interessante Züge eigen sind. So ist bei dem 2. Liede eine die Worte »so schreib und sing ich« trefflich charakterisirende Viertelkoloratur hervorzuheben.

[1] Vgl. Mattheson, Ehrenpforte pag. 20.

Von Joh. Mart. Rubert ist das 5. Lied des 6. Zehen: »Sisyfus Gebirg erreichen« als Nr. 100 auf S. 150 in unser Liederbuch aufgenommen.[1] Die dazu gehörige Melodie ist eine der schönsten der Clodius'schen Handschrift. Sie zeichnet sich durch wohllautende, edle Tonführung aus, mit der sich ein gemessener, wohlgeordneter Rhythmus und eine ebenso einfache, wie schöne Harmonie vereinigt. Namentlich ist in harmonischer Beziehung die feine Gegenüberstellung der Moll-Tonart im 1. Theile und der parallelen Dur-Tonart im 2. Theile zu erwähnen, während melodisch besonders die motivische Steigerung im 2. Theile hervorzuheben ist, die dann in einer symmetrisch gebildeten Senkung der Melodie am Schlusse ein beruhigendes Gegengewicht erhält. In Bezug auf die Tonfolge ist diese Melodie von Clodius übereinstimmend mit dem Original[2] aufgezeichnet worden. Dagegen hat er sich einige rhythmische Aenderungen erlaubt, die durchaus zum Vortheil des Ganzen gereichen. Durch eine vom zweiten Theile an eintretende vollständige Verschiebung vom ersten Takttheil auf den dritten, wird die zweite ursprünglich neuntaktige Periode zur achttaktigen gemacht und auf die Weise eine wirksame Belebung des Ganzen herbeigeführt. Wir sehen wieder deutlich, wie der Volksgeist, wenn er einmal eine Melodie sich zu eigen gemacht, nun nach seinem Ermessen damit schaltet und waltet und sie sich so zurecht legt, wie es für ihn am besten passt. Das vorliegende Lied ist übrigens in dieser Hinsicht besonders lehrreich, da die Melodie noch zweimal in der Handschrift auftritt; beide Male in einer neuen Gestaltung.

Wir finden sie in zwei aufeinander folgenden Nummern wieder, in Nr. 55 (auf S. 78) »Ihr Najaden« und in Nr. 56 (auf S. 80) »Ihr Mädgen gute Nacht.« Ein Vergleich mit dem in der »Geharnschten Venus« gegebenen Originale zeigt, mit welchem Geschick man zu damaliger Zeit verstand, ein und denselben melodischen Kern verschiedenartig zu gestalten.

Betrachten wir zunächst die erstgenannte Melodie.[3] Takt und Tonart sind dieselben, wie bei Schwieger. Dagegen ist die Zahl der Takte eine andere, an Stelle von zwölfen sind nur zehn getreten und zwar sind einfach die Takte 9 und 10 ausgefallen. Die Melodie hat dadurch nicht verloren, ist vielmehr interessanter geworden. Gerade dieses scharfe Abgrenzen der Dur- und Mollgestaltung eines und desselben Motivs macht den Schluß wirksam. Es kommt hinzu, daß bei

[1] Vgl. die Beilage Nr. VI.
[2] Vgl. die Beilage VI 1.
[3] Vgl. die Beilage VII.

Clodius im zweiten und vierten Takte Verzierungen durch kleine Sechzehntelfiguren eintreten. Sie verleihen dem Ganzen ein eigenartiges Gepräge und illustrieren trefflich die in dem Texte liegende Ironie. Es wird der Freude Ausdruck gegeben, daß jemand Hochzeit macht, daher die hinaufeilenden Sechzehntel; diese Freude ist aber nicht ernst zu nehmen, hinter ihr verbirgt sich nur Hohn und Spott, daher die Moll-Tonart. Ein Geistesprodukt, welches den Stempel des echt Studentischen trägt. Und nun der Kontrast, der zwischen dieser Melodiegestaltung und der darauf folgenden desselben melodischen Inhalts besteht.

In dem ersten Falle ist eine an sich ruhige, ernste Melodie in übermüthiger Weise zu einem Spottlied verwendet und zugerichtet worden; in dem anderen[1] ist dieselbe zu Grunde liegende Melodie zum Ausdruck eines wahren Schmerzes (beim Abschied von der Universität) benutzt und zu diesem Zwecke gewissermaßen veredelt worden. Die Tonart der neuen Form ist dieselbe, wie im Original; dagegen wurde die Taktart und in Verbindung damit die Anzahl der Takte geändert. Für den $^4/_4$ Takt ist der $^3/_4$ Takt eingetreten und infolgedessen für die zweitaktigen Phrasen dreitaktige, so daß also aus 12 Takten 18 gemacht sind. Andererseits ist die bei Nr. 55 weggefallene zweitaktige Phrase hier (dreitaktig) wieder aufgenommen. War dort bei Nr. 55 die energische Sonderung des Dur von der parallelen Moll-Tonart nothwendig zur charakteristischen musikalischen Gestaltung des Textes, so ist hier, bei diesem an sich ernsten, einem stillen, aber aufrichtigen Schmerze gewidmeten Liede eine mehr ruhige, vermittelnd eingeführte Schlussbildung besser am Platze. Auch sind im Gegensatz zu Nr. 55, wie zum Original, alle zur Auschmückung dienenden Sechzehntel- und Achtelfiguren vermieden und nur halbe und Viertel-Noten benutzt worden.

Mit einfachen Mitteln werden also hier aus einer Melodie heraus mehrere neue nicht nur charakteristische, sondern auch wirklich musikalisch schöne Gestaltungen geschaffen. Sind diese Umwandlungen von Studenten vorgenommen (was immerhin wahrscheinlich ist), so müssen diese einen nicht geringen Grad musikalischer Bildung besessen haben.

Doch nun zu den beiden noch übrigen Liedern aus der »Geharnschten Venus«. Das mit C. B. bezeichnete steht als Nr. 5 im 2. Zehen und ist von Clodius auf S. 146 als Nr. 97 aufgenommen. Der Anfang lautet: »Die Dellmane kriegt einen Stoß.« Die Melodie unterscheidet sich von den meisten anderen unserer Handschrift da-

[1] Vgl. die Beilage VIII.

durch, daß sie die weitaus größte Ausdehnung hat. Sie umfasst im Ganzen 30 Takte und lässt außerdem die sonst bemerkbare Knappheit und Einfachheit der Form vermissen. In dieser Melodie ist mehr als gewöhnlich von einer ausgedehnten, oft etwas zu weit ausgesponnenen motivischen Durcharbeitung Gebrauch gemacht. Gerade dies kann vielleicht als Beweismittel gelten für die dem C. Bernhard zuzuweisende Autorschaft, insofern der genannte Meister vornehmlich Komponist geistlicher Sachen, und ihm somit eine in die Breite gehende Schreibweise geläufiger war. Auch wird den Clodius vor allem der etwas frivole Text angezogen haben, und weniger die an sich ganz interessante, aber doch für studentische Kreise zu wenig ansprechende und schwer aufzufassende Melodie.

Das fünfte aus der Geharnschten Venus entlehnte Lied finden wir daselbst unter Nr. 4 des 4. Zehen, bei Clodius auf S. 136 als Nr. 91, beginnend »Das Wolken Dach war mit der Nacht ümbzogen.« Hierzu ist bei Schwieger keine Andeutung hinsichtlich des Komponisten gemacht worden. Dagegen ist es mit der Bezeichnung »Französische Blamande« versehen, womit also wohl ein »Spottlied« oder irgend eine Tanzform gemeint ist. Von der Melodie müssen wir nun sagen, daß sich uns hier ein ähnlicher Fall darbietet, wie bei dem vorher besprochenen Liede. Wenn sie auch nicht dieselbe äußerliche Ausdehnung aufweist, so ist doch die ganze Art und Weise der Tonführung ebenso wenig als dort dazu geeignet, das zu geben, was man vom Studentengesange in erster Linie verlangt, nämlich eine gedrungene, dabei doch inhaltreiche und frische Tonsprache. Der Anfang verspricht allerdings diese Forderung zu erfüllen; im weiteren Verlaufe zeigt sich aber ein solches Ungeschick in der melodischen Ausspinnung, ein solches, das Ohr verletzendes Abhacken im Rhythmus, daß man in der That genöthigt ist, diese Melodie zu den am wenigsten schätzbaren der Handschrift zu zählen.

Im Grunde genommen müssen wir aber den Beitrag, den die Schwieger'schen Sammlungen hinsichtlich der Melodien zu unserem Liederbuche liefern, als einen werthvollen bezeichnen. Wir lernen aus ihnen einmal die Namen von Komponisten kennen, die einem so berühmten Dichter, wie Jac. Schwieger, und wohl überhaupt dem Hamburger Dichterkreise genehm waren; andererseits befindet sich unter ihnen eben jene wunderschöne Melodie, die ohnstreitig eine Perle der ganzen Handschrift ist.

Wenige Jahre nach der »Geharnschten Venus« erschien folgende uns hier angehende Gedichtsammlung: »Neu außgeschlagener Liebes- und Frühlings Knospen Nachschößlinge. Mit beygefügten anmuthigen Melodeyen etc. von Georgio Henrico Schreiber. Franckfurt am Mayn.

1664.« Clodius bringt daraus 2 Melodien, aber mit anderen Texten. Ueber den Komponisten derselben erfahren wir einiges aus den Vorreden zu den Nachschößlingen und zu einer diesen vorhergehenden Sammlung desselben Dichters »Neu außgeschlagener Knospen Erstlinge« etc. Der letzteren geht ein Gedicht vorher, das von dem Komponisten an den Dichter gerichtet ist. Die Schlußstrophen (9—11) lauten:

Inzwischen ich mich nenn'
Ein S C H laven dieser Sachen,
So sol und will ich denn
Ein Liedchen mit euch machen.

Ob in der Dichterey
Ich mich wohl schwach befinde,
Zu setzen Melodey
Ich mich doch unterwinde.

Und so noch jemand ist,
Der mich gern möchte kennen,
Der wisse ohne List,
Daß ich mich pfleg zu nennen
C. H.
Org. zu W.

Es war nicht möglich die Persönlichkeit festzustellen, die sich hinter den hier gegebenen Andeutungen verbirgt. Auch die jenem Gedichte folgende Prosa-Vorrede des Komponisten giebt keinen weiteren Aufschluß. Er theilt daselbst nur mit, daß auch seine Melodien nur »Erstlinge« meist »aus dem Garten seiner Jugend gebrochene« seien, und bittet daher um Nachsicht, mit dem Versprechen, späterhin bessere hervorschießen zu lassen. Vor allem aber hebt er hervor, daß seine »Melodeyen für keine Ueberkluge und in der Musik Critisierende sondern der Kunstliebenden Jugend zu beliebiger Uebung dargereicht worden.« Als Unterschrift lesen wir wieder die schon in dem Gedichte vorkommende eigenartige Wortbildung: »S C H laven.« Wir werden also wenigstens über den Zweck aufgeklärt, dem diese Melodien gewidmet waren. Es sollten hier nicht regelrechte, strenge Kunstprodukte geboten werden, sondern Weisen, die im Stande wären, Fröhlichkeit und heitre Gesinnung zu erwecken und zu steigern. Daß sie dies vermochten, bezeugt der Dichter Schreiber selbst in einer Zuschrift zu den »Nachschößlingen«, wo er sagt, daß sie die lebende, lustige und erfreuende Seele seiner dieses mal etwas zu düster ge-

rathenen Gedichte seien. Eine Betrachtnng der von Clodius gegebenen Beispiele bekräftigt vollkommen die Richtigkeit dieser Behauptung.

Das eine bietet sich uns dar in dem Liede Nr. 42 (S. 56) »Wer ist doch wohl so selig als ich bin«. Die dazu gesetzte Melodie gehört bei Schreiber (in den »Nachschößlingen« auf S. 101, Nr. 17) zu einem Texte »Ich bin und bleibe nunmehr wohl vergnügt, Weil mir das Glück hat wieder zugefügt«. Abgesehen von unwesentlichen rhythmischen Verschiedenheiten fallen bei Clodius wiederum geschickte melodische Vereinfachungen und flüssigere Führung des Grundbasses angenehm auf. Ähnliches ist von der anderen Melodie zu sagen. Dieselbe findet sich S. 113 zu Nr. 20: »Spiel nur Glücke wie du wilt, Weil dein Neid noch nit gestillt«. Clodius bringt sie auf S. 64 zu Nr. 47: »Lustig lieben Domini, Lustig omnes Populi«. Entsprechend dem Texte ist der Schreiber'schen Fassung eine mehr weiche Stimmung eigen, die sich in gefälligen leichten Achtelfiguren kundgiebt, sowie in häufig angewandten Sextaccorden. Bei Clodius sind aus den Achteln straffe Viertelschläge, aus den Sexten-Bässen wuchtige Grundbässe geworden und auf die Weise der derbe und burschikose Ton des hier untergelegten Textes treffend zum Ausdruck gebracht.[1]

Wir sind nun bei dieser Melodie zum ersten Male in der angenehmen Lage, dieselbe noch nach der uns vorliegenden Zeit, ja noch in unserem Jahrhundert anzutreffen. Zunächst begegnen wir ihr in der »Beggars opera« von John Gay. Darin befanden sich nicht weniger als 69 Lieder, sämmtlich mit bekannten Melodien versehen, die der in England lebende Komponist Johann Christoph Pepusch aus Berlin für das Stück eigens zurecht gestutzt hatte. Dasselbe erschien im Jahre 1728, gefiel bekanntlich über die Maßen und hielt sich lange Zeit. Unsere Melodie finden wir dort zu dem Liede: »Youth's the season made for joys,«[2] in der 4. Scene des 2. Aktes als Air XXII auf pag. 47 (Auflage von 1765). Während eines Liebesgespräches ertönt außen Musik. Der Spieler wird hereingerufen und muß zum Tanze eine »Französische Weise« spielen. Nach dem Ende des Tanzes wird dann das betreffende Lied gesungen, dessen Inhalt etwa der ist: Man soll die Jugend genießen, tanzen und singen, da die Zeit Flügel hat und gar zu bald das traurige Alter herankommt.

Konnten wir nun schon die Gestaltung der Melodie bei Schreiber als bei weitem leichter und zierlicher, wie die markige und energische

[1] Vgl. die Beilage IX.
[2] Vgl. die Beilage IX 1.

Tonfolge bei Clodius bezeichnen, so läßt sich das von der Fassung, die Pepusch diesem Tonstück gegeben hat, in noch höherem Maße sagen. Die hier so merklich auftretenden Achtelfiguren verleihen dem Ganzen etwas ungemein Anmuthiges und Gefälliges. Jedenfalls ist die Melodie in England gern und viel gesungen worden, denn noch 1813, also 90 Jahre nach Erscheinen der Bettleroper und 150 Jahre nach ihrem ersten Auftreten bei Schreiber wurde sie in folgende englische Liedersammlung aufgenommen: »A select collection of English Songs with their original airs. By the late Joseph Ritson. Vol. III. pag. 184«. Es wäre so unmöglich nicht, daß sie vielleicht heute noch hie und da in England vorkommt.

Wir schließen diese Betrachtungen mit dem Liede Nr. 102 (S. 154) »Bruder! willstu meinen Rath«. Es steht mit gleichem Texte in folgendem Werke: »Georg Heinrich Webern Sing- und Spiel-Arien, Das ist: zur Ehren-Lust etc. Anreitzenden Lieder Erster Theil Auff gantz neue und anmuthige Melodeyen zu singen und zu spielen unterleget von Herrn Johann Friedrich Zubern der Singe-Kunst berühmten Liebhabern in Lübeck. Anno 1665.«

Von dem hier angeführten Komponisten Zuber ist weiter nichts bekannt, als daß er um die Mitte des 17. Jahrhunderts als Stadtmusikus und Violinist zu Lübeck lebte und daselbst 1649 einen ersten Theil Paduanen, Gaillarden etc. von fünf Stimmen veröffentlichte, während der 2. Teil 1659 zu Frankfurt a. M. erschien. Die in dem Weber'schen Werke enthaltenen Melodien dieses Musikers zeichnen sich durch frischen Ausdruck und Kürze der Form vortheilhaft aus. Auch das von Clodius aufgenommene Lied ist mit einer hübschen, nicht ganz unoriginellen Melodie ausgestattet. Wir finden es bei Georg H. Weber im 1. Theil auf pag. 28, unter Nr. 21.

Im Großen und Ganzen sind hiermit diejenigen Melodien unseres Liederbuches, die als gedruckt vor seinem Entstehen nachzuweisen waren, erschöpft. Abgesehen von den bisher nicht besprochenen Volksmelodien ist natürlich noch eine ganze Reihe anderer vorhanden, die sicher auch ihren Ursprung haben in ähnlichen Liedersammlungen, wie die besprochenen. Leider war aber über dieselben gar nichts zu erfahren, und wir müssen uns demnach mit den gewonnenen Ergebnissen zufrieden stellen. Immerhin erhalten wir durch diese eine Übersicht darüber, aus welcher Art von gedruckten Quellen die damaligen Studenten die Melodien zu ihren Liedertexten nahmen. In der Hauptsache müssen wir unserem Clodius, ganz abgesehen von den trefflichen Beispielen aus Adam Krieger's, Heinrich Albert's Werken etc, einen guten Geschmack

nachrühmen, der ihn ganz besonders befähigte, das spezifisch für die Studenten Passende gut und geschickt auszuwählen. Wir werden sehen, daß ihm das noch besser bei der Wahl von Volksmelodien gelungen ist. Ehe wir uns aber diesen näher zuwenden, mögen kurz noch einige Melodien Erwähnung finden, die, weil sie weder in gedruckten Arien- noch in ebensolchen Gedichtsammlungen jener Zeit nachzuweisen sind, besser getrennt von den übrigen behandelt werden.

Zwei derselben sind enthalten in dem oben gelegentlich der Textbesprechung genannten handschriftlichen Liederbuche von 1649, aus welchem bekanntlich Ditfurth in seinen »Volks- und Gesellschaftsliedern« eine ganze Reihe von Texten mit Melodien wiedergegeben hat. Die eine besteht aus zwei, durch verschiedene Taktart streng von einander getrennten Theilen; sie hat die Form des Vortanzes und der zugehörigen Proportio. Wir finden sie bei Clodius unter Nr. 27 (S. 32) »Ey Fairfax schäme dich«[1], bei Ditfurth unter Nr. 77. Während nun Ditfurth die Weise offenbar genau so wiedergiebt, wie er sie in jener Handschrift gefunden hat, sind in der Fassung bei Clodius wesentliche Unterschiede eingetreten. Wir bemerken eine Veränderung der Tonart, Zusammenziehung von Takten, harmonische und rhythmische Abweichungen. Gewiß ist die Art und Weise, wie die Melodie in unserem Liederbuche gebildet ist, bedeutend interessanter und energischer, als in jener Handschrift von 1649. Bei dem zweiten sowohl hier, als auch bei Clodius befindlichen Liede »Mars läßt izt zur Tafel blasen«[2] ist an letzterem Orte die zugehörige Melodie noch ungleich wirksamer und origineller. Namentlich ist der zweite Theil von einem derben Humor und einer wilden Ausgelassenheit erfüllt, gegen welche die entsprechende Stelle der anderen Form bedeutend abfällt. Leider können wir bei diesem Beispiel ebensowenig, wie bei den vorhergehenden etwas genaueres über den eigentlichen Ursprung angeben. So geht es uns auch bei zwei anderen Melodien. Wir sind aber bei ihnen insofern besser daran, als wir sie noch lange nach der Entstehungszeit unserer Handschrift nachweisen können.

Der Melodie No. 67 begegnen wir in einem etwa 20 Jahre später erschienenen Buche in einer ganz eigenthümlichen Gestalt wieder. Der Titel des Buches lautet: »Musicalischer Leuthe Spiegel Das ist:

---

[1] Vgl. Beilage X.
[2] Vgl. Beilage XI.

Ein Extract auß dem Welt-berühmten Ertz-Schelmen Judas Tractat, welcher Spiegel sich vor Ehrlichen Leuten darff sehen, und mit I. Tenor-Sing-Stimmen nebenst 2 Violinen, doppelten General-Baß (auch 2. Violen, so ad placitum) hören laßen. Gesetzt und herausgegeben von einem Deutschen Spaniol in Griechenland, wie auch Gedruckt daselbst im Jahr 1687.« Das Buch besteht aus 14 Musikstücken, 12 davon sind mit Text, 2 bloße Instrumentalsachen.

Die Texte sind dadurch entstanden, daß einzelne Gedanken aus Abrahams a Santa Clara »Judas der Erzschelm« (1. Band, Salzburg 1686) weiter ausgesponnen und in Verse gebracht worden sind. Die Art und Weise, wie dies geschieht, kann keine besonders glückliche genannt werden. Sowohl inhaltlich sind die Texte dürftig, als auch formell die Verse steif und ungelenk, ganz abgesehen von den geschmacklosen und bombastischen Wortbildungen. Weder über den Verfasser der Texte, noch über den der dazugehörigen Melodien erhalten wir näheren Aufschluß. Es ist schwer zu erkennen, wer mit dem deutschen Spaniol aus Griechenland gemeint ist. Auch das am Anfang stehende Widmungsgedicht, dessen Empfänger noch dazu mit umgestellter Buchstabenordnung des Namens genannt wird, giebt keinen Anhaltspunkt. Der Herausgeber des Ganzen, sowohl des Textes, als auch der Musik, wird aber dieselbe Person gewesen sein. Es war sicher ein Musiker, dem dieses gewiß schnell und allgemein verbreitete Werk Abrahams a Santa Clara wohl geeignet schien, der Gegenstand einer musikalischen Darstellung zu werden, die — so war zu hoffen — ebenso schnell ein lebhaftes und reges Interesse hervorrufen würde. Von der Art und dem Werth der in dem Buche enthaltenen Musikstücke erlangen wir am besten ein anschauliches Bild, wenn wir sogleich auf die aus unserer Handschrift daselbst benutzte Melodie eingehen. Sie gehört zu dem Liede »Ein schönes Bild Liegt wie Diana mild« und ist in dem »Musikalischen Spiegel« zu dem 4. Stück verarbeitet worden. »Von der meisten Weiber täglichen Verrichtung, und Küchen-Gedancken, oder Hauß-Muffty,« heißt es im Index. Das Ganze ist weiter nichts, als eine ermüdende, witz-und sinnlose Schilderung der Weiber, denen in der Hauptsache allerlei Schlechtes, nur wenig Gutes nachgesagt wird. Bemerkenswerth ist, daß die Anfangsworte genau mit denen des Clodius'schen Textes übereinstimmen, während allerdings die Fortsetzung vollständig anders ausgefallen ist. Ganz eigenartig ist nun die hier angewandte musikalische Gestaltung. Zuerst, bevor überhaupt der Gesang beginnt, ertönt ein »Polnischer Tanz« (für 2 Violinen, 2 Violen und Baß), der mit der eigentlichen Gesangsmelodie nichts gemein hat. Dann folgt

diese selbst, ungefähr gleichlautend mit der Fassung des Clodius. Im Anschluß daran erscheint sie abermals, aber so, daß sämmtliche Melodiegänge in umgekehrter Stufenfolge gebracht werden. Nachdem darauf der Tanz wiederholt ist, kommt von neuem die ursprüngliche Gestalt der Melodie mit nur geringen Abweichungen. Die Haupt-Melodie tritt von da an nicht mehr in ihrer ganzen Ausdehnung auf, sie erscheint nur bruchstückweise, bald bloß bis zur Mitte gehend, bald erst mit dem Mitteltheil beginnend. Dabei finden jetzt bedeutend mehr Abweichungen von der ursprünglichen Tonfolge statt. Dazwischen ist dann noch einmal ein Instrumentalstück (Sarabande) gelegt, während am Schlusse des Ganzen die Singstimme sich mit den Instrumentalstimmen vereinigt, und sowohl durch Taktwechsel, als auch durch melodische Neuerungen ein ganz wirksames Finale erzielt wird. Wir könnten bei diesem absonderlichen Tongebilde an die um die Wende des 16/17. Jahrhunderts so häufig erscheinenden Quodlibets erinnert werden. Dieselben unterscheiden sich aber wesentlich dadurch, daß sie immer aus mehreren Melodien zusammengesetzt sind. Am besten kennzeichnen wir die vorliegende Form als eine Vermischung von dürftiger variationenartiger und roher thematischer Arbeit. Übrigens ist die zu Grunde liegende Melodie an sich unbedeutend und nur insofern werthvoll, als sie uns einen Einblick in eine neue Art musikalischer Gestaltung der damaligen Zeit gewährt.

Eine ungleich höhere Bedeutung hat die Melodie des Liedes No. 63 »Sie schläfet schon, Die andere Dion.«[1] Wir können sie allerdings in keiner anderen der damaligen Sammlungen nachweisen; sie muß aber gern gesungen worden sein, denn wir sehen sie ein paar Mal als Weise für andere Texte angegeben. Zunächst ist sie in dem bekannten »Hans Guck« als Ton zu dem 46. Liede: »Mein Abend-Stern, Bestrahle weit und fern« angeführt. Dann wird sie in einer Sammlung aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts für ein geistliches Gedicht vorgeschrieben und zwar auf S. 425 in: »Anmuthiger Blumen Krantz aus dem Garten der Gemeinde Gottes . . . Ans Licht gegeben Im Jahr 1712.« Der betreffende Text beginnt: »Mein Bräutigam! Du wahres Gotteslamm!« Es ist beachtenswerth, daß zwischen diesem und dem Clodius'schen Texte eine gewisse Ähnlichkeit besteht, indem dort das Verlangen nach dem Seelen-Bräutigam, hier die Sehnsucht nach der Geliebten laut wird. Beides wird durch die von einer sentimentalen Stimmung durchdrungene Melodie trefflich ausgedrückt. Sie ist aber in ebenso glücklicher Weise zu einem empfindsamen Abendliede gesetzt worden, zwar

[1] Vgl. Beilage XII.

nicht in jener früheren Zeit, sondern in der Mitte unseres Jahrhunderts. So steht sie zunächst unter No. 10 in folgendem Büchlein abgedruckt: »336 Melodien des Choralbuches für katholische Kirchen von Hermann Ignaz Knievel. Zum Schulgebrauche in Notenziffern übertragen. Paderborn, 1843.«[1] In ziemlich gleicher Fassung und zu demselben Texte haben wir die Melodie als No. 106 auf S. 131 in: »Peter Stein, Lieder und Gesänge zunächst für katholische Gesellenvereine. Düsseldorf 1853.« Endlich ist sie noch 2 Jahre später anzutreffen und zwar unter No. 3 auf S. 21 in »Melodien zum Geistlichen Palmgärtlein, Redigirt von Theodor Wollersheim, Pastor zu Jülichen. Köln und Neuß. 1855.« Diese 3 neuen Gestaltungen der einen Melodie weisen nur ganz geringe Abweichungen unter einander auf, und es genügt daher, die in der Beilage mitgetheilte mit der Clodius'schen zu vergleichen. Sehen wir von der sehr verschiedenen rhythmischen Faßung ab, so werden wir bemerken, daß nur am Anfang und am Schluß eine melodische Ungleichheit vorliegt. Aber selbst Anfang und Schluß sind nicht so sehr abweichend gestaltet. Bei Clodius haben wir genau, wie in dem jetzigen Abendliede, zunächst ein Aufsteigen durch die fünf ersten Stufen der Tonleiter, darauf ein sofortiges Zurückgehen bis zur Terz. Letzteres fällt allerdings in der modernen Fassung weg, ist aber auch unwesentlich, da die Quinte hier die Hauptbedeutung hat. Am Schluß ist beiden Melodien der abwärtsgehende Sekundenschritt gemeinsam, und nur der bei Clodius etwas reicher ausgestattete vorletzte Takt in dem Abendliede vereinfacht. Aber auf Grund der rhythmischen Verschiedenheit erhält jede Melodie gewissermaßen ihr eigenes Kolorit. Die Fassung bei Clodius wirkt mit ihren leichten, beweglichen Achteln und den oft angewandten punktirten Noten ungemein zierlich und schmeichelnd. Sie hat, so zu sagen, ein weltliches Gepräge gegenüber dem durch die gehaltenen und ununterbrochen fortlaufenden halben Noten herbeigeführten ruhigen und gemessenen Verlauf des geistlichen Abendliedes. Es fragt sich, welcher Rhythmus der ursprüngliche war. Man sollte zunächst meinen, der ruhigere sei das Anfängliche. Aber gerade dieses Clodius'sche Lied »Sie schläffet schon« wird oft als Ton für andere genannt, und so ist doch wohl seine Fassung die ältere. Warum sollten auch nicht in derselben Weise, wie weltliche Melodien früherer Jahrhunderte im 17. Jahrhundert zu Chorälen umgewandelt wurden, weltliche Melodien dieses Jahrhunderts im 18. und 19. Jahrhundert zu geistlichen Liedern verwendet worden sein!

[1] Vgl. Beilage XII 1.

c. Melodien, die ausschließlich Volksmelodien sind.

Wir wenden uns nunmehr denjenigen Liedern zu, deren Melodien unbedingt als Volksweisen zu bezeichnen sind. Zuerst kommen solche in Betracht, die mit den von Clodius dazu gesetzten Texten anderweitig nachzuweisen sind. Im Anschluß daran ist auf diejenigen einzugehen, denen bei Clodius neue Texte untergelegt sind. Endlich sollen die in Instrumentalkompositionen verwertheten Weisen vorgeführt werden.

Wir beginnen mit der ersten Nummer des Liederbuches: »Es fuhr ein Bauer ins Holz.« Schon bei der literarischen Würdigung wurde auf das hohe Alter dieses Textes aufmerksam gemacht und dabei auf die zweifache Gestaltung desselben hingewiesen. Ebenso giebt es nun 2 verschiedene Arten von Melodien dazu, die eine zu dem Texte, wie er auch bei Clodius vorliegt, die andere zu dem Kinderliede: »Es fuhr ein Bauer ins Kürbisholz.« F. M. Böhme hat im »Altdeutschen Liederbuche« auf S. 587/589 von der ersten Form die verschiedenen Phasen der Entwicklung angegeben; danach geht sie bis in das 15. Jahrhundert zurück. Die letzte Gestaltung der Melodie, die Böhme mittheilt, stammt aus dem Jahre 1611 und findet sich in Melchior Francks Fasciculus Quodlibeticus, Coburg 1611, No. 2. Die bei Clodius aufgezeichnete ist dieser sehr ähnlich: sie ist aber noch etwas weiter ausgeführt und wohl später anzusetzen, als alle die von Böhme mitgetheilten. Immerhin aber ist der eigentliche, alte melodische Kern auch in dieser Fassung deutlich zu erkennen, wir haben demnach in der ersten Nummer unserer Handschrift in der That eine sehr alte Volksweise vor uns. Über ein Vorkommen derselben im 18. Jahrhundert oder noch später konnte ich nichts ermitteln. Dagegen seien noch zwei, wohl unbekannte Quellen aus früherer Zeit angegeben. Zunächst eine Liedersammlung aus dem 16. Jahrhundert: »Newe Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlein mit viern, fünff, sechs, siben und acht stimmen etc. durch Christianum Hollandum. München 1570.« Daselbst steht als No. 19 das Lied: »Es fuer ein bawer ins Holtz.« Von dieser Sammlung sind nur der Altus und Tenor noch vorhanden[1], so daß man über die Melodie nichts recht Bestimmtes sagen kann. Aus der Gestaltung der beiden anderen Stimmen ist aber zu schließen, daß dieselbe auch aus dem gleichen Ursprunge, wie die übrigen hervorgegangen ist; nur ist sie viel weiter ausgesponnen und ganz kontrapunktisch be-

[1] Auf d. Kgl. Bibl. zu Berlin.

handelt. Eine andere Fassung läßt sich aus dem Jahre 1611 nachweisen, nämlich in M. Ambrosius Metzger's »Venusblümlein«, erster Theil Nürnberg No. IV (»Es fuhr ein Wirth ins Häv, Bät die Frow den Kellner«). Die hier nur noch vorhandene Tenorstimme[1] berechtigt zu der Annahme, daß die eigentliche Melodie wohl der üblichen ähnlich gewesen ist.

Wir kommen zu einem Liede (No. 4 S. 4): »Hey Mutter der Finck ist todt«,[2] von dem allerdings ältere Quellen nicht anzugeben sind; dagegen befinden wir uns in der angenehmen Lage, das häufige Vorkommen desselben in der Gegenwart zu erweisen. Die in der Beilage mitgetheilte Faßung aus neuerer Zeit zeigt deutlich denselben Ursprung, wie diejenige bei Clodius.[3] Besonders beachtenswerth erscheint hierfür die fast gleiche Gestaltung der so charakteristischen Anfangsphrase, die in ihrer heutigen Form etwas von der urwüchsigen Kraft ihrer Faßung bei Clodius verloren hat. Noch mehr tritt eine solche Schwächung im Ausdruck bei einer anderen Lesart derselben Melodie ein, die Erk nach mündlicher Überlieferung in seinem Nachlaß (Bd. 41. S. 39) mittheilt. Hier wird das knappe und kräftige Anfangsmotiv zu doppelter Länge auseinandergezogen und dann nicht mit gleicher Tonfolge, sondern mit wesentlichen Änderungen wiederholt. Vor allem muß aber noch hervorgehoben werden, daß diese Melodie bei Clodius als Thema zu einem dreistimmigen Canon benutzt wird und infolgedeßen von einer Wiederholung des Anfangsmotivs, die in den modernen Fassungen am Schluße stets eintritt, abgesehen ist. Der Canon selbst ist nicht ausgeführt; dagegen wird der Einsatz der folgenden Stimmen, der regelmäßig nach je vier Vierteln erfolgt, durch das Zeichen » ·z· « angedeutet. Zu dem Ganzen ist ein in seiner starren Gleichförmigkeit sehr humoristisch wirkender Basso ostinato gesetzt.

Genau nach demselben Prinzip gebildet ist ein anderes, ebenfalls canonisch gehaltenes und auch noch heute vorkommendes Lied, No. 26 (S. 30.) »Drey Gänß in Haber Stroh.«[4] Die bei Clodius dazu gesetzte Melodie ist in der Gegenwart nicht nachzuweisen, während der gleiche Text unzählige Male angetroffen wird. Die heute zu demselben gesungenen Melodien (die alle einen gleichen Ursprung haben) weichen ganz und gar von der unsrigen ab.[5]

---

[1] Ebenda.
[2] Vgl. Beilage XIII.
[3] Vgl. Beilage XIII 1.
[4] Vgl. Beilage XIV.
[5] Eine dieser Melodien ist in der Beilage XIV 1 mitgetheilt.

Übrigens ist wenigstens der Anfang des Textes bereits im 16. Jahrhundert nachweislich in Musik gesetzt worden, in »Bartholomäus' Kriegers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht.« 1580. (Neu herausgegeben von Johannes Bolte, Leipzig 1884.) In diesem Stück werden in der 5. Scene des 5. Aktes die beiden ungerechten Richter durch Satan abgeführt, und dazu wird auf dessen Befehl ein Teufelsgesang angestimmt. Derselbe beginnt mit den Worten: »*In duro Jubilo* Nu singet und seid fro« und ist (wie Bolte bemerkt) eine Parodie des alten lateinisch-deutschen Weihnachtsliedes: »*In dulci iubilo.*« Die uns hier speziell interessirende 2. Strophe hat folgenden Wortlaut:

»*In duro Jubilo*
Drey Genss im Haberstro
Die Hünner Eyr und Fladen
Vorate gaudio,
Für fett helsch Fewr wir laden,
X. Z. F. G. et O.
Frest, saufft und seid nur fro«.

Die Musik dazu ist nach Boltes Annahme wohl von dem Trebbiner Organisten Bartholomäus Krüger selbst angefertigt und in ihrem Satze (vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor, Baß) nicht gerade sehr kunstgerecht gerathen.

Einen Canon haben wir ferner in No. 22 (S. 24) »Heythumb Fiedelmanns Locken.« Derselbe geht, wie die anderen, in F dur und ist als dreistimmig bezeichnet. Besonders zu erwähnen ist, daß die Melodie nur aus Tönen des F dur Dreiklangs besteht, und fernerhin dem Ganzen als Bassus Continuus der Ton F zu Grunde liegt. Das letztere wird durch folgende Bemerkung angedeutet: »*Bassistae F grummiunt.*« Eine derartige Angabe kennzeichnet das Liederbuch des Clodius. Aus der Studentenschaft allein konnte ein solcher Humor im Wort-Ausdruck hervorgehen. Man begnügte sich aber bei Anwendung solcher Wörter nicht mit einem einzigen. Das beweist uns das kurz zuvor besprochene Beispiel »Drey Gäns etc.«, woselbst eben dieses Aushalten des tiefen F wieder anders angedeutet wird, nämlich durch: »*Bassistae F murmurant.*« Ein weiteres Merkmal dieser Melodie liegt auch in ihrem entschiedenen Einsatz auf der Quinte C, wodurch das aufjauchzende »Hey« besonders lebhaft markirt wird, ähnlich wie bei »Hey Mutter der Fink ist todt.«

Von derselben Lebhaftigkeit ist das gleichfalls canonartig gehaltene Lied No. 34 (S. 46) »Hanso, haste nich meine Gritha gesehn?«[1]

[1] Vgl. Beilage XV.

Mit eilender Hast wird diese so »gewichtige« Frage musikalisch vorgetragen. Die Antwort: »Dorte sah sie stehn,« erfolgt, indem die dazugehörige, aus 4 aufwärts eilenden Achteln und einer aufhaltenden halben Note bestehende Tonfolge 4 Mal hinter einander ertönt, und daran sich eine ebenfalls 4 Mal gebrachte, plötzlich aus 2 tiefen Baßtönen gebildete Tonphrase zu dem Worte »Hanso« anschließt.

Außer den genannten Kinderliedern ist nun noch eine ganze Reihe anderer vorhanden, die aber nur die von Kindern gesungenen Melodien geben, während die zugehörigen Texte durchaus studentischen Charakter tragen.

Beginnen wir mit einem gleichfalls canonisch gebildeten Liede, No. 15 (S. 20.) »Hey kade wiede wade.[1]« Dasselbe ist insofern verschieden von den anderen Canons gestaltet, als außer der das Thema eines fünfstimmigen Satzes bildenden Melodie und dem hier in Noten ausgeführten, aber immer nur F angebenden Baß noch eine zweite selbstständig und sehr interessant gebildete Stimme neben der Oberstimme einher geht. Über die Ausführung des eigentlichen Canons haben wir hier einmal eine direkte Bemerkung des Clodius: »*In unisono aut octava inter repetendum pausae priores omittuntur.*« Die hier vorliegende Melodie scheint in Zusammenhang mit einem unserer beliebtesten Wiegenlieder zu stehen, mit: »Eia, popeia, was raschelt im Stroh.« Wie wir von diesem Texte die denkbar verschiedenartigsten Varianten besitzen, so können wir auch von der zugehörigen Weise alle nur möglichen Formationen anführen. In der Beilage ist die der unsrigen ähnlichste wiedergegeben.[2] Es kommen für einen Vergleich nur die ersten 8 Takte (bis zum Zeichen ⊖) in Frage, da der folgende zweite Theil bei Clodius nicht vorhanden ist. Derselbe ist als ein später hinzugekommener Zusatz anzusehen und fehlt übrigens bei den meisten anderen Melodiegestaltungen zu »Eia popeia«. Zunächst sind die je ersten 3 Takte beider Melodien völlig gleich, dagegen fehlt in der heutigen Gestaltung im 4. Takt der so charakteristische Sprung von der Sexte zur Terz. Dafür lauten dann die je fünften Takte wieder gleich, während andererseits der Schluß beide Male verschieden gebildet ist. Jedoch ist wohl das unbefriedigende Ende auf der Quinte in der Melodie bei Clodius absichtlich zu Gunsten der canonischen Weiterführung angewandt worden. Daher ist anzunehmen, daß ursprünglich ein gleicher Schluß, wie in der von Erk mitgetheilten Weise vorgelegen hat. Die Übereinstimmung der je 3 ersten Takte ist sicherlich keine zufällige. Ich weise vor

[1] Vgl. Beilage XVI.
[2] Vgl. Beilage XVI. 1.

allem auf den Quintensprung vom 2. zum 3. Takte und auf die sich daran eng anschließende, kräftig hervortretende Sexte hin. Eine derartige melodische Wendung kann man wohl nicht als eine rein conventionelle bezeichnen. Wir können somit die interessante Thatsache feststellen, daß Melodien, die in der Gegenwart fast ausschließlich aus dem Munde der Kinder ertönen, vor mehr denn 200 Jahren dazu dienten, die frohe Laune und den kecken Übermuth fröhlicher Zecher zu erregen und zu steigern.

Zur weiteren Bestätigung des eben gesagten möge ein anderes Beispiel herangezogen werden, in No. 61 (S. 88) »Also spricht die Welt«[1] und No. 82 (S. 120) »Hopgen, hop, hop, he.«[2] Die Melodien dieser beiden Lieder sind, abgesehen von ganz geringen Unterschiede, übereinstimmend.

Wir finden nun diese Melodie noch heute mit einer großen Anzahl von Varianten im Volksmunde lebend vor. Aus keiner anderen Melodie dürfte eine so große Masse von Neubildungen hervorgegangen sein. Ein einigermaßen vollständiges Bild gewähren die Erkschen Sammelbände. Er bringt meistens den allbekannten Text: »Schlaf Kindchen schlaf« oder plattdeutsch: »Schloap Kinneken, schloap.« Aber auch eine ganze Reihe anderer Texte sind dieser Weise untergelegt; ich habe etwa 40 völlig verschiedene gezählt. Die gebräuchlichsten sind noch: »Zieh, Schimmel, zieh,« »Maikäfer flieg,« »Ba, Lämmchen, ba,« »Ringel, ringel, reihdi,« »Tanz, Püppchen, tanz,« »Ru ru rineken,« u. s. f.

Allen diesen Texten ist gemeinsam, daß sie am Anfang und am Schlusse eine im Wortlaut übereinstimmende, metrisch immer gleiche Versreihe haben, zwischen die dann zwei etwas längere, sich reimende Zeilen gelegt sind. Dem entsprechend ist nun die Melodie gebildet. Sie geht meist im $^2/_4$ Takt und zeigt am Anfang und am Schluß eine gleichlautende, zweitaktige Phrase, die am Anfang wiederholt ist. Diese bildet fast überall (so auch bei Clodius) einen von der Terz stufenweise nach dem Grundtone sich bewegenden Gang. Zwischen diesen beiden Eckpfeilern liegt als Mitteltheil eine viertaktige Periode, die bei den einzelnen Melodien die verschiedenartigsten Bildungen aufweist. Bei Clodius sind in diesem Mitteltheil Takt 1 + 2 gleich Takt 3 + 4. In der Beilage sind die bezeichnendsten Gestaltungen der Melodie mitgetheilt.[3] In Nr. 1 ist der Mitteltheil so gebildet, daß die 4 Takte desselben unter einander verschieden sind, jedoch

[1] Vgl. Beilage XVII.
[2] Vgl. Beilage XVIII.
[3] Vgl. Beilage zu XVII und XVIII. Nr. 1 — Nr. 11.

so, daß melodisch sich Takt 1 + 2 und 3 + 4, harmonisch sich Takt 1 und 4, Takt 2 und 3 entsprechen. Gerade diese Form ist eine sehr gebräuchliche. Außerdem bemerken wir eine vorübergehende, bei Clodius fehlende kleine Verbindung zwischen dem Anfangsmotiv und der Wiederholung. Bei Nr. 2 tritt diese Verbindung in Gestalt der Quinte viel bestimmter hervor. Der Mitteltheil ist daselbst im Prinzip ganz wie bei Nr. 1 gestaltet, nur ist in Takt 6 und 8 neu ein scharf markierter Sekundenschritt je am Anfang des Taktes. Gerade hierin liegt ein entschiedener Gegensatz zu der Melodiefassung bei Clodius. Bei diesem wird gleich von dem Schluß-C des fünften Taktes in das B gegangen, während hier das C noch einmal recht energisch angestimmt wird. In der folgenden Nr. 3 wird zunächst die Anfangsphrase nicht einfach wiederholt, sondern eine Terz höher gelegt, dem entsprechend ist der formell den bisherigen gleiche Mitteltheil ebenfalls erhöht. Nr. 4 zeigt in der Mittelperiode eine Art Vermischung zwischen den entsprechenden Theilen von Nr. 1 und Nr. 2. Als wesentliche Aenderung tritt hier eine Erscheinung hinzu, die uns in der Mehrzahl der folgenden Beispiele begegnen wird. Aehnlich dem Vorgang in Nr. 2 wird eine Verbindung zwischen dem Anfang und dessen Wiederholung hergestellt und zwar, wie dort, durch die Quinte, aber durch die unterhalb des Grundtones liegende Quinte der Tonart. Nr. 5 zeichnet sich vor allem durch eine reichere Rhythmik aus. In Nr. 6 wird die Aehnlickkeit mit der Clodius'schen Fassung dadurch verstärkt, daß Takt 1, resp. Takt 3 des Mitteltheils ganz gleichlautend den dort entsprechenden Takten sind. Im Gegensatz dazu sind bei der folgenden Nr. 7 der 2., resp. 4. Takt aus der Mitte den entsprechenden bei Clodius gleich. Nr. 8 bietet wieder eine neue Erscheinung. Vergleichen wir nämlich diese mit Nr. 82 der Handschrift, so sehen wir, daß in der modernen Fassung einfach eine Umstellung der Mitteltakte vorgenommen ist, namentlich in harmonischer Hinsicht. In zweifacher Beziehung interessant ist Nr. 9. Einmal sehen wir hier zum ersten Male eine andere Taktart, den $^6/_8$ Takt, angewandt, und ferner sind hier nicht nur Takt 5 + 6 = 7 + 8, sondern dieselben sind alle unter einander gleich. Außerdem bestehen sie nur aus den Tönen des F-Dur Dreiklangs mit flüchtiger Einschiebung der Sexte D. In Nr. 10 haben wir die größte Uebereinstimmung mit dem Mitteltheil von Nr. 82 der Handschrift; nur die 2. Note im 5., resp. 7. Takte lautet verschieden. Dagegen weicht das hier angewandte Anfangsmotiv von allen bisherigen Fassungen bedeutend ab. Diese Melodie setzt nicht, wie gewöhnlich mit der Terz ein, sondern mit der Quinte und springt gleich mit zwei leichten Sechzehnteln schnell über die Terz hinweg in den Grundton. In

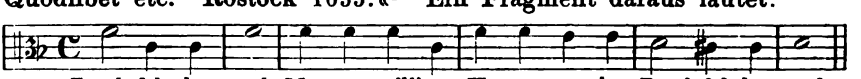
Nr. 11 endlich begegnen wir einer abweichenden Gestaltung des Mitteltheils: der Tonumfang wird hier auf eine Oktave ausgedehnt, während er sonst meist geringer ist, gewöhnlich nur das Intervall der Quinte umfasst. Uebrigens ist bei diesem Liede auch der Schluß nicht gleichlautend dem Anfang, und dabei vor allem die nur hier vorkommende Beendigung mit der Terz bemerkenswerth.

Diese wenigen Proben mögen genügen, um uns eine Vorstellung davon zu geben, wie das Volk an einer Volksweise arbeitet, wie es nach jeweiligem Belieben Aenderungen der verschiedensten Art mit einer solchen vornimmt. Wir können eine vollständige Geschichte der Entwicklung der vorliegenden Melodie nicht geben, da Beispiele aus dem 18. Jahrhundert gänzlich fehlen. Dagegen können aus dem 17. Jahrhundert noch einige Belege beigebracht werden.

Melchior Franck giebt eine Bearbeitung der Weise in seinem: »Newen Teutschen Musikalischen Fröhlichen Convivium. Coburg. 1621, Nr. 34, 8 vocum.« Das Ganze ist eine Komposition für 2 Chöre, die streckenweise nach einander und dann wieder zusammen singen zu dem Texte: »Zeuch Fahle zeuch« etc. Der Anfang hat zunächst mit der bewussten Melodie nur den Rhythmus gemeinsam. Zu den Worten »Morgen woll'n wir Haber dreschn« ertönt dann eine dem üblichen Mitteltheile ähnlich klingende Tonphrase, bis schließlich auf die Wiederholung von »Zeuch Fahle zeuch« das bekannte Anfangsmotiv fällt. Dieses singt aber vorerst nur der 2. Chor, während der 1. einen eigenen Melodiegang bildet; 8 Takte später aber wird es von beiden Chören »unisono« vorgetragen. In abwechselnder Reihenfolge werden nun diese verschiedenen Melodietheile mehrfach vorgebracht, und auf die Weise ein ganz interessantes, nicht übel klingendes Tonstück geschaffen.

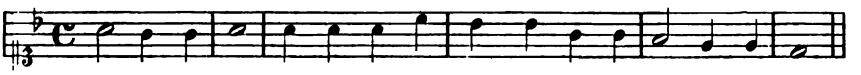
Anfang und Schluß dieser Melodie waren als sichere Grundstützen derselben fest und unerschütterlich bestimmt, während in dem weniger festgefügten Mitteltheile der Phantasie ein weiterer Spielraum gelassen wurde. Das Vorkommen dieser Melodie bei Franck beweist, daß sie sicher schon aus dem 16. Jahrhundert stammt.

Ein anderer nicht weniger berühmter Liedmeister jener Zeit, Daniel Friderici, benutzte ebenfalls dieselbe Melodie. Zeugniß davon giebt uns eine noch vorhandene Alt-Stimme zu folgendem Werke »Newe Avisen oder Lustiges und gantz kurtzweiliges Musikalisches Quodlibet etc. Rostock 1635.«[1] Ein Fragment daraus lautet:

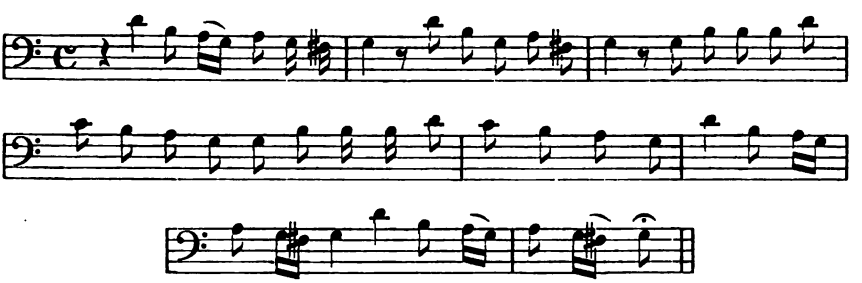


[1] Auf d. Kgl. Bibl. zu Berlin.

Danach muß die Oberstimme unserer Melodie sehr ähnlich gewesen sein. Vielleicht war sie wie folgt gestaltet, (wobei für die beiden ersten Takte nur zweistimmiger Gesang angenommen wird):



Am Ende dieser Betrachtungen möge eine Melodie aufgezeichnet werden, die ebenfalls am Anfang, aber auch am Schluß anders, als gewöhnlich lautet und wiederum in ihren Mitteltakten ganz ähnlich gebaut ist, wie bei Clodius. Beachtenswerth ist dabei, daß hier das Anfangsmotiv nicht mit der Terz, sondern (wie in dem Beispiele Nr. 10 der Beilage) mit der Quinte einsetzt und gewissermaßen mit seinem beweglichen Rhythmus eine Variation jenes bekannten, in sich fest abgeschlossenen, Tonganges bildet. Hier ist die Melodie selbst:



Ich habe dieselbe in einem handschriftlichen Liederbuche aus dem 17. Jahrhundert (Ms. Germ. octav 230, Kgl. Bibl. Berl.) auf pag. 213 mit einem schwer zu lesenden plattdeutschen Texte gefunden.

Bei genauer Betrachtung des Anfangs (resp. des Schlusses) bemerken wir nun, daß derselbe (mit geringen Ausnahmen) genau so gestaltet ist, wie derjenige der in der Beilage mitgetheilten, heute gesungenen Melodie zu »Drey Gäns im Haberstroh«. Wir haben also hier ein Beispiel vor uns, in welchem die Elemente zweier sehr beliebter Volksweisen mit einander verwoben sind, und ersehen daraus, in einem wie nahen verwandtschaftlichen Verhältniß diese kleinen Tongebilde unter sich stehen. Wir nehmen damit Abschied von dieser so weit verbreiteten und weitverzweigten Melodie und gehen zu einer nicht viel weniger bekannten und beliebten Weise über.

Dieselbe ist zu 2 Texten der Handschrift benutzt worden, nämlich zu Nr. 50 (S. 68) »Es ging ein Mönch ins Oberland«[1] und zu

[1] Vgl. Beilage XIX.

Nr. 62 (S. 90) »Der Sperling ist ein Wunderding«.[1] Wir erhalten aber damit nicht 2 völlig übereinstimmende Melodien, da die je zweiten Theile gänzlich verschieden sind. Insofern aber die gemeinschaftlichen ersten Hälften charakteristische Tonfolgen aufweisen, müssen wir sie als aus einer Quelle hervorgegangen betrachten. Das wird uns umsomehr einleuchten, wenn wir die Bildungen, die diese Melodie allmählich, namentlich in unserem Jahrhundert, angenommen hat, ins Auge fassen. Wir werden da stets den ersten Theil (abgesehen von unwesentlichen Aenderungen) so antreffen, wie er uns bei Clodius entgegen tritt, während der zweite Theil (ähnlich dem Mitteltheil der vorigen Weise) die mannigfaltigsten Umwandlungen aufweist. Auch zu dieser Melodie sind alle nur möglichen Texte vorhanden. Die wichtigsten sind in der Beilage mit den hervortretendsten melodischen Gestaltungen wiedergegeben.[2]

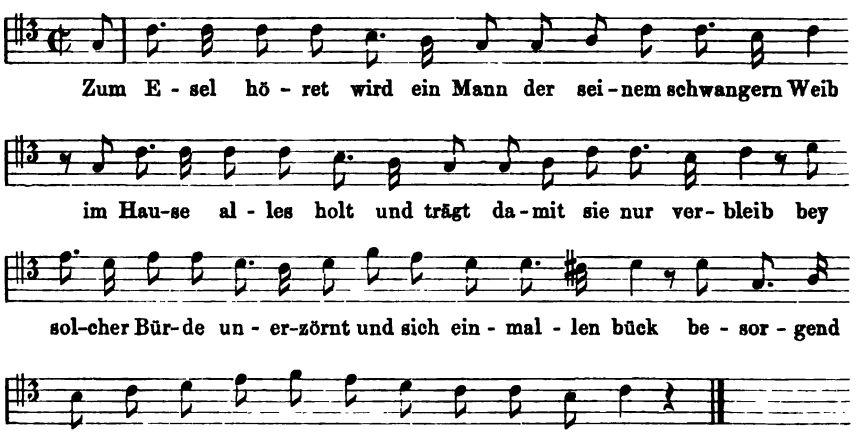
An die Spitze dieser Beispiele ist das unter Nr. 1 aufgezeichnete Lied deshalb gestellt, weil es nur aus jenem, allen folgenden zumeist gemeinsamem Anfangstheil besteht und somit gewissermaßen die Grundform repräsentirt. Es unterscheidet sich wesentlich dadurch von der Fassung bei Clodius, daß sowohl der Auftakt, als auch der erste Theil des folgenden Taktes nicht mit dem Grundton, sondern mit der Quinte anheben. Dasselbe bemerken wir auch bei Nr. 2, jedoch wird hier nur auf dem Auftakt die Quinte gebracht, während die folgende Note mit der entsprechenden bei Clodius übereinstimmt. Uebrigens sind in dieser Weise fast alle Anfänge der folgenden Beispiele gebildet. Bei Nr. 2 interessiert uns außerdem die Bildung des 4 Takte zählenden zweiten Theils. Dieser ist einfach dadurch entstanden, daß Anfang und Schluß eines anderen Liedes vereinigt hier angehängt sind. Jenes Lied ist aber unser bekanntes »Drey Gäns in Haberstroh«, dessen Anfangs- und Schlußmotiv wir schon einmal an einer zweiten Stelle benutzt sahen. Unsere bei der Gelegenheit von der Verwandtschaft der Volkslieder aufgestellte Behauptung erfährt also durch den gegenwärtigen Fall eine erhöhte Bekräftigung. Andererseits aber ersehen wir daraus, wie wenig sicher der zweite Theil der uns augenblicklich beschäftigenden Melodie festgestellt war, wenn derselbe mit solcher Leichtigkeit durch Einführung fremder Melodieglieder gebildet werden konnte. Höchst monoton und steif ist dieser zweite Theil in Nr. 3 ausgefallen. Auch bemerken wir im ersten Theile erhebliche Abweichungen von den gewöhnlichen Gestaltungen. Zunächst ist hervorzuheben, daß die Melodie, die mit Beginn des 2.

[1] Vgl. Beilage XX.
[2] Vgl. Beilage zu XIX und XX. Nr. 1—13.

Taktes (den Auftakt abgerechnet) sonst sofort abwärts geht, hier auf dem Grundton liegen bleibt und somit mit dem nächsten Ton das Intervall der Terz bildet. Im 3. und 4. Takt trittt aber eine noch größere Unterbrechung der gewöhnlich stufenweisen Melodiebildung ein, indem daselbst nicht, wie sonst, allmählich in die Oktave des Grundtons hineingeleitet wird. Diese wird vielmehr sofort mit einem Quartensprung nach oben genommen, und dann der frei gewordene Rest der betreffenden 2 Takte einfach durch die einzelnen Töne des Grunddreiklangs ausgefüllt. In Nr. 4 ist eine Aenderung des Anfangstheils durch kleine anmuthige melodische Biegungen der stufenweisen Tonfolge herbeigeführt worden. Der zweite Theil ist wieder ganz anders gebildet, verhältnissmäßig weit ausgedehnt und rhythmisch sehr bewegt. Zu diesem Beispiel bildet gewissermaßen Nr. 5 einen Gegensatz, insofern hier im ersten Theile die dort bemerkten melodischen Biegungen in der Gegenbewegung erfolgen. Andererseits ist Nr. 5 selbst wieder der folgenden Nr. 6 gegenüberzustellen, und zwar hinsichtlich des Schlußtheils. Derselbe zeigt in jenem Falle die denkbar einfachste Gestalt, in diesem ist er so kompliciert, wie sonst nirgends ausgefallen. Nr. 7 bringt uns den Anfangstheil in der üblichen Gestalt, aber aufgelöst in schnell auf einander folgende Achtel. Um so wirksamer tritt dann die zweite Hälfte mit ihren aufhaltenden halben Noten hervor. Nr. 8 unterscheidet sich dadurch von den übrigen Beispielen, daß die erste Hälfte des ersten Theils, die immer zweitaktig ist, hier in einen Takt zusammengezogen ist, der dann wiederholt wird. Im Gegensatz hierzu tritt bei Nr. 9 eine Aenderung der zweiten Hälfte des Anfangstheils hervor. Während nämlich in fast allen anderen Fällen die Melodie sich an dieser Stelle nach oben wendet, ist sie zunächst hier nach unten gerichtet und geht erst in dem letzten Takte in die Höhe. Allen diesen Beispielen war gemeinsam die gerade Taktart, sei es nun $^4/_4$ oder $^2/_4$ Takt. Wir kommen jetzt zu 2 Nummern (Nr. 10 und 11), die den $^3/_8$ Takt aufweisen. Im übrigen aber bieten sie uns in ihrem melodischen Verlauf diejenige Form, die wohl jetzt die bekannteste und beliebteste der vorliegenden Melodie ist. Dies gilt vor allem für den zweiten Theil, der heute allgemein die hier verwendete Tonfolge aufweist, aber ganz anders gestaltet ist, wie der entsprechende der Clodius'schen Fassungen. Mehr aber noch, als die beiden Beispiele 10 und 11 sind die beiden letzten, Nr. 12 und 13, als maßgebend für die heutige Bildung der Melodie anzusehen, da sie wieder die originale Taktart, nämlich die gerade ($^2/_4$ Takt) aufweisen. Sie bieten uns gewissermaßen das Endergebniß aller der Gestaltungen, welche diese Melodie durchmachen konnte und schließen daher gut die gegebenen

Beispiele ab. Absichtlich ist das Lied »Ich nehm mein Gläslein in die Hand« an das Ende gesetzt, weil es ein bekanntlich heute gern und viel gesungenes, ausschließliches Studentenlied ist. Wir sehen daraus, daß jene Melodie zu Nr. 50 und 62 unserer Handschrift nicht nur, wie alle die mitgetheilten Formationen derselben beweisen, allgemein noch in der Gegenwart gesungen wird, sondern ganz besonders auch unter der heutigen Studentenschaft (wenigstens in ihrem ersten Theile) sehr bekannt und beliebt ist.[1]

Es sind übrigens aus dem 17. Jahrhundert noch 2 Beispiele für diese Melodie anzuführen. Dieselben entnehmen wir aus dem oben eingehend besprochenen »Musikalischen Leuthe Spiegel«. Das erste, weniger markante finden wir daselbst im 6. Stück (»Ach höret neue Wunder u. s. f.) zu den Worten »Denn vorhin hatt ich alles gnug, braf Geld und andre Mittel«. Wichtiger erscheint das zweite Beispiel, da es eine weit größere Ähnlichkeit mit jener Weise hat. Daher möge es auch hier aufgezeichnet werden. Es steht in dem Spiegel im 10. Stück (»Es fliegen deß Abends die Vögel zur Ruh«.)



Der erste Theil dieser Melodie ist den anderen angeführten und den entsprechenden bei Clodius ziemlich gleich. Der zweite Theil geht allerdings seine eigenen Wege, ist aber in der Hauptsache doch im Charakter der übrigen gehalten.

Mit dieser so weit verzweigten Melodie ist aber das in unserer Handschrift enthaltene Material allgemein bekannter Volksweisen

[1] Es wäre hier nachzutragen, daß die Melodie bekanntlich auch zu dem Texte »Auf unsrer Wiese gehet was« gesungen wird.

keineswegs erschöpft. Betrachten wir die gleichlautende Melodie zu Nr. 5 (S. 6) »Dort da die Rose wuchse«[1] und zu Nr. 17 (S. 22) »Ich ging auf einer Wiesen«. Dieselbe ist identisch mit der noch heutigen Tages viel gesungenen Weise zu dem Wilhelm Müllerschen Studentenliede: »Im Krug zum grünen Kranze« und gehört ursprünglich zu dem Volksliede: »Ich stand auf hohem Berge«. Einige in der Beilage mitgetheilte Beispiele mögen dies bestätigen.[2]. Die Unterschiede sind im großen und ganzen nicht sehr erheblich. Sie beziehen sich in der Hauptsache auf den Übergang vom 3. zum 4. Takt. Bei Nr. 2, 3 und 4 ist die Überleitung nach der Dominant-Tonart scharf durch Erhöhung des Leitetons ausgedrückt. Bei Nr. 1 und 5 ist diese Erhöhung unterblieben. Wenn wir nun bedenken, daß Nr. 3 (nach der Angabe Kretzschmers) aus dem 17. Jahrhundert stammt, und daß ferner auch die bei Clodius wiedergegebene Melodie eine solche Erhöhung aufweist, so müssen wir wohl diese Gestaltung für die ursprüngliche halten. Dieselbe wird sich allmählich abgeschliffen haben und zu der jetzigen weicheren Form übergegangen sein.

Eine Sonderstellung nimmt unter den 5 Nummern die vierte ein. Alle übrigen springen im 2. Takte zur Oktave, während hier an der betreffenden Stelle nur die Sexte leicht gestreift wird. Auch die Melodie bei Clodius geht daselbst nicht bis zur Oktave, sondern nur bis zur Quinte. Vergleichen wir dieselbe näher mit den in der Beilage notierten Beispielen, so ergiebt sich, daß sie eigentlich nur das Gerippe mit diesen gemein hat. Dabei fallen vor allem zwei besonders charakteristische übereinstimmende Momente ins Gewicht: Erstens der scharf hervortretende Sekundenschritt sowohl im 2. als im 6. Takte mit Hauptaccent auf der 1. Note und zweitens die gleiche harmonische Grundlage. Dagegen ist ein durchaus anders gestalteter Rhythmus vorhanden, und vor allem verleiht die Ausschmückung durch die reizenden Sechzehntel-Figuren dem Ganzen einen neuen, anmuthigen Charakter. Ohne Zweifel ist die bei Clodius vorliegende Fassung die hübscheste von allen.

Es fragt sich nun, ob diese Weise noch weiter über die Zeit unserer Handschrift zurückreicht. Jedenfalls ist der ursprüngliche Text (»Ich stand auf hohem Berge«) sehr alt und rührt mindestens aus dem 15. Jahrhundert her. Aber auch die zu demselben gesungene Melodie wird bereits im Jahre 1543 in dem Antwerpener Liederbuch als Ton zu einem geistlichen Liede (Nr. 86) genannt. Ob das nun unsere Melodie ist, erscheint deshalb fraglich, weil es noch mehrere

[1] Vgl. Beilage XXI.
[2] Vgl. Beilage zu XXI. Nr. 1—5.

andere zu demselben Texte giebt, von denen namentlich eine[1] wohl ein hohes Alter haben kann. Im 17. Jahrhundert war jedoch die hier in Frage kommende allbekannt. Das beweist außer unserer Handschrift jenes oben unter Nr. 3 gegebene Beispiel von 1631. Ferner aber ist gerade die bei Clodius zu Nr. 17 (»Ich ging auf einer Wiesen«) gesetzte Fassung oft als Ton zu anderen Texten angegeben worden. Die nöthige Auskunft darüber giebt uns die schon oft genannte: »Gesechste Tugend- und Laster-Rose« von Constans Holdlieb. Dort finden wir bei nicht weniger als 5 Gedichten die Bemerkung: »nach der Weise, Ich gieng auf einer Wiesen«.

Wir können endlich noch eine Weise der Handschrift nennen, hinter der sich vermuthlich ein heute ebenfalls viel gesungenes Lied verbirgt. Wir meinen Nr. 3 (S. 4) mit dem Texte: »*Pulchrae virgunculae*« u. s. f. Sollte diese Melodie nicht in Zusammenhang stehen mit dem allbekannten Liede: »Wenn ich ein Vöglein wär'? Einmal ist die Taktzahl die gleiche, dann die Gruppierung zu je 6 Takten gemeinsam, ferner der Rhythmus derselbe, und schließlich sind die je ersten 4 Takte melodisch ganz gleichlautend. Damit haben wir allerdings die übereinstimmenden Züge erschöpft. Wir können jetzt aber ein geistliches Lied anführen, dessen Melodie so zu sagen die Vermittlerin zwischen beiden abgeben kann, da sie mit jeder derselben gemeinsame Züge hat. In der Beilage sind alle 3 zusammengestellt.[2] Der Hauptunterschied, der zwischen der ersten (Clodius'schen) und zweiten (geistlichen) Melodie liegt, bezieht sich auf die Takte 5 und 6, woselbst Nr. 1 eine eigenartige, aber für jene Zeit charakteristische Cadenz auf D macht, während Nr. 2 daselbst einfach mit der Haupttonart schließt. Dagegen zeigt sich eine auffallende Übereinstimmung in dem je 2. Theile, die nur dadurch etwas aufgehoben wird, daß Nr. 2 stets die melodische Umkehrung des in Nr. 1 Gesagten bringt. Die Schlußtakte sind so ziemlich gleich lautend. Nr. 2 und Nr. 3 stehen im Gegensatz dazu in denselben Takten 7—10 gewissermaßen in dem Verhältniß der harmonischen Umkehrung. Außerdem sind Takt 1—4 und die Schlußtakte überhaupt ganz und gar gleichlautend. Wir sehen also in der That in der 2. Melodie die bezeichnendsten Züge der beiden anderen vereinigt und können also wohl mit Recht für die Melodie zu »*Pulchrae virgunculae*« bei Clodius und für die bekannte Volksweise zu »Wenn ich ein Vöglein wär« einen gemeinsamen Ursprung annehmen. —

---

[1] S. L. Erk, Liederhort, Nr. 18a.

[2] Vgl. Beilage XXII. Nr. 1—3.

Wir kommen zum letzten Punkte der Betrachtungen, zu solchen Melodien, die sich in gleichzeitigen Instrumentalstücken nachweisen lassen. Dazu gehört die Melodie des Liedes Nr. 19 »More Palatino«.[1] Wir begegnen derselben einmal in 2 Violinstücken und ferner in einem Lautenstück aus jener Zeit. Die erstgenannten sind in einer Breslauer Handschrift zu finden.[2] Dieselbe (1 Band gr. fol.) enthält mit Ausnahme von Nr. 5 Violinstücke (53—64 und 70—74 für Viola bastarda) und gehört in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die uns angehenden Stücke sind Nr. 51 und Nr. 53 (letzteres also für Viola bastarda.) Das erste derselben (überschrieben: *More Palatino. Cum Variatione*) bringt 3 Variationen über unsere Melodie. Diese verschwindet zwar oft unter den reichen Sechzehntel-Figuren, kommt aber ab und zu immer wieder ziemlich deutlich zum Vorschein. Das 2. Stück hält sich dagegen nur sehr wenig an das Haupt-Thema und verläuft in viel freierer Weise, abwechselnd zwischen Achtel- und Sechzehntel-Figuren. Übrigens lautet der Anfang im 1. Beispiel anders als bei Clodius und zwar ist er so gebildet, wie der Anfang einer anderen Melodie unserer Handschrift, zu dem Liede Nr. 34 »Wer sich will begeben mitten auf die wilde See«.[3] In dem genannten Violinstück sind also 2 Melodien unseres Liederbuches verschmolzen, indem von der einen vornehmlich die zweite Hälfte, von der anderen nur die erste Hälfte verarbeitet werden.

Das oben citierte Lautenstück ist ebenfalls in einer Handschrift des 17. Jahrhunderts aufgezeichnet. Die Handschrift befindet sich unter der Signatur: »Msc. Dresd. M. 297« zu Dresden und weist auf ihrem Deckel die Jahreszahl 1603 auf. Sie ist aber nicht allein in diesem Jahre hergestellt, sondern scheint, wie aus dem Inhalt hervorgeht, in einem größeren, folgenden Zeitraume entstanden zu sein. Sie enthält auf 204 Seiten (von denen die ersten fehlen) eine große Anzahl weltlicher Liedertexte, die denen unserer Handschrift sehr ähnlich sind. Einige dieser Lieder sind mit Melodien in Mensuralnotenschrift versehen. Meistentheils ist aber die französische Lautentabulatur angewandt. Überhaupt sind außer den Liedern sehr viel selbstständige Lautenstücke hier vorhanden. Das nach unserer Melodie gemachte Stück befindet sich auf pag. 132/133 mit der Überschrift: »More Palatino«.[4] Hier ist, gegenüber den genannten Violin-

[1] Vgl. Beilage XXIII.

[2] Vgl. Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 16. und 17. Jahrh. von Emil Bohn. Breslau. Hainauer 1890. pag. 122/123. Nr. 114.

[3] Vgl. Beilage XXIV.

[4] Vgl. Beilage XXIII 1.

stücken, der Verlauf der Melodie viel deutlicher zu erkennen, da reich figurierte Variationen wie dort nicht vorkommen und nur zur Ausschmückung des Ganzen leicht bewegte Achtel benutzt sind. Auch hier ist der Anfang anders gestaltet, als bei Clodius, nämlich genau so, wie in dem Violinstücke und in dem bereits citierten Liede »Wer sich will begeben«. Diese Fassung des Anfangs scheint demnach für das Lied »More Palatino« die allgemeine beliebte gewesen zu sein.

Einen weiteren Beleg für diese Annahme giebt uns eine Schulkomödie des Rektors Andreas Stechau (1653—1671 in Arnstadt thätig). In derselben ist auf Blatt 43a ein vierstimmiges Chorlied zu dem Texte »More Palatino« gesetzt.[1] Die daselbst angewandte Melodie weicht gleichfalls in ihrem Anfang von der Gestaltung bei Clodius ab, stimmt aber in ihrem zweiten Theile mit dieser überein. Andererseits treffen wir aber genau dieselbe Melodiebildung, wie in Nr. 19, also mit gleichem Anfang, noch an einer anderen Stelle unseres Liederbuches wieder: durch Sechzehntel und punktierte Noten ausgeschmückt und mit einer neu hinzugefügten Mittelstimme versehen steht sie bei dem Liede Nr. 80 (S. 118) »Ist das nicht ein Hahnröh«.[2]

Zum Schluß die Bemerkung, daß der zweite Theil jener Melodie zu »Wer sich will begeben« seinerseits in einem anderen Stücke unseres Liederbuches in fast gänzlich übereinstimmender Weise zu finden ist, nämlich in dem aus Voigtländers Oden entnommenen Liede Nr. 86 »Eine reiche Magd hat Matz«.[3] Es wurde darauf bereits aufmerksam gemacht und dabei hervorgehoben, daß die zu Grunde liegende Melodie Nr. 14 aus dem Volke stammt. Ihre an dieser Stelle nachgewiesene Verwandtschaft mit der volksmäßigen Weise »More Palatino« bestätigt das vollkommen.

Um die Frage nach dem Werth des im Liederbuche des Clodius vorliegenden musikalischen Materials zu beantworten, seien die bisher gewonnenen Ergebnisse einfach zusammengestellt.

Zunächst konnte eine ganze Reihe vortrefflicher Beispiele vorgeführt werden, deren Verfasser als hochbedeutende Meister des 17. Jahr-

---

[1] Ich verdanke diese Mittheilung Herrn Dr. Joh. Bolte. Derselbe hat sich diese Komödie aus dem Arnstädter Gymnasialarchiv schicken lassen und möchte sie (sie hat keinen Titel und keine Jahreszahl) »Der wahre und der falsche Barbarossa von Kyburg« nennen.

[2] Vgl. Beilage XXV.

[3] Vgl. Beilage XXVI.

hunderts einen großen und wohlverdienten Ruf genießen. Diesen schlossen sich in fast ebenbürtiger Weise solche Melodien an, die zwar weniger namhafte Komponisten zu Urhebern haben, aber durch Frische und Lebendigkeit des Ausdrucks, wie durch Anmuth und Wohllaut der Tonführung sich vortheilhaft auszeichnen. Gerade sie konnten als besonders geeignet für Studentenlieder bezeichnet werden. Wir beobachteten auch, daß sie in dem Liederbuche des Clodius oft vortheilhafte und wirksame Änderungen erfahren haben, und die Studenten sie gewißermaßen als ihr rechtmäßiges Eigenthum betrachteten. Fast noch mehr aber gilt dies von den an dritter Stelle angeführten Volksweisen der Handschrift. So wie wir den hier anzutreffenden Volksliedertexten (resp. Kinderliedern) den größten Werth beilegen mußten, haben wir auch die in dem Liederbuche enthaltenen Volksmelodien als besonders schätzbar zu bezeichnen. Gerade ihr häufiges Vorkommen beweist, daß selbst die Studenten der damaligen Zeit, trotzdem bei ihnen das Wohlgefallen und die Lust am Gemeinen und Frivolen vorherrschten, doch die gesunde und kräftige Kost der Volksmusik willkommen hießen.

Unser Liederbuch ist gewißermaßen ein Brennpunkt, in welchem sich die Strahlen zweier entgegengesetzter Richtungen treffen. Die vor ihm sich vollziehende Entwickelung findet hier einen entsprechenden Abschluß, während das Studentenlied der Folgezeit sich in seinen Anfängen zeigt.

Äußerlich sehen wir dies dadurch bestätigt, daß in das Buch (allerdings nur ganz vereinzelt) Studentenmelodien der Vorzeit aufgenommen sind, während andererseits einige der in ihm enthaltenen Melodien noch jetzt unter der Studentenschaft gesungen werden.

Innerlich aber tritt es zu Tage in der ganzen Art und Weise der hier bemerkbaren musikalischen Gestaltung. Die Handschrift steht ungefähr in der Mitte der Übergangs-Bewegung und zeigt deutlich, wie damals noch das Alte dicht neben dem Neuen anzutreffen war, wie aber doch in der Hauptsache das letztere schon die Oberhand gewonnen hatte.

Während die alten Studentenmelodien ziemlich ausgedehnt und formell wenig abgerundet waren, finden wir bei Clodius nur einige der Art. Die meisten sind von geringem Umfange und weisen eine nur kleine und knappe, wohlgefügte Form auf; was in gleichem, ja höherem Maße von den heutigen Liedern zu sagen ist.

Der Rhythmus der studentischen Gesänge aus früherer Zeit war komplicirt und schwerfällig; in unserem Liederbuche begegnen wir einem solchen nur selten. Vielmehr zeichnen sich die daselbst auf-

gezeichneten Tonstücke durch leicht verständliche und bewegliche, wohl abgemessene und bestimmte Rhythmisirung aus.

Genau in dem gleichen Verhältniß zur Vor- und Nachzeit steht die speziell melodische Bildung der Weisen bei Clodius. Sie sind nicht mehr streng diatonisch gehalten und zeigen ein weit gefördertes Anwenden der Chromatik; diese wird aber natürlich noch nicht in so ausgiebiger Weise benutzt, wie wir es später antreffen.

So ist es denn auch mit der in dem Liederbuche bemerkbaren harmonischen Gestaltung. Die alten Tonarten sind noch nicht ganz verschwunden, im allgemeinen ist aber das moderne Dur und Moll deutlich ausgeprägt. Namentlich ist auch das für die neuere Musik so wichtige Verhältniß der Haupttonart zur Tonart der Oberdominante schon kräftig ausgebildet.

Die Handschrift giebt in der That ein anschauliches Bild von jenem Umwandlungsproceß, der sich damals in der gesammten musikalischen Gestaltungsweise vollzog. Sie verdient daher für die Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert eine aufmerksame Beachtung.

Verzeichnis der Lieder.[1]

(Alphabetisch geordnet.)

	S.	Nr.
Abscheulich bistu schatz	72	52
Ach hl. Andreas erbarme dich .	74	53
Adoranda das ist Pein	122	84
Also spricht die welt	88	61
Amanda darf man dich wohl . .	47	35
Bruder wilstu meinen Rath. . .	154	102
Clorinde will nicht mehr. . . .	128	87
Cupido Deus pertinax	8	8
Daß dich du schwartzer Dieb .	122	83
Das wolcken Dach war mit . .	136	91
Der Sperling ist ein Wunderding	90	62
Διὰ τοῦ θαυμάζειν	22	18
Die Dellmane kriegt einen. . .	146	97
Die lieblichen Blicke der schönen	67	49
Dorette meiner Seelen Seele . .	138	93
Doris hat sich lassen	159	105
Dort da die Rose wuchse . . .	6	5
Dort drobn auf jenem Berge . .	64	46
Drei Gänß in Haber Stroh. . .	30	26
Du schöne Margaris du	110	76
Eilt ihr lieben Wäscher Mädgen	66	48
Eine reiche Magd hat Matz . .	128	86
Ein schönes Bild liegt wie Diana	98	67
Eisenbeißer Lanzenbrecher. . .	12	10
Es ging ein Mönch ins Oberland	68	50
Es ging ein Schäfer unter bäumen	30	25
Es fuhr ein Bauer ins Holtz . .	1	1
Es saßn einmal 9 Muhmen. . .	8	7
Ey Fairfax schäme dich	32	27

[1] Die Zahlen in der ersten Rubrik geben die Seiten der Handschrift an, die in der 2. Rubrik die von mir hinzugefügten Nummern.

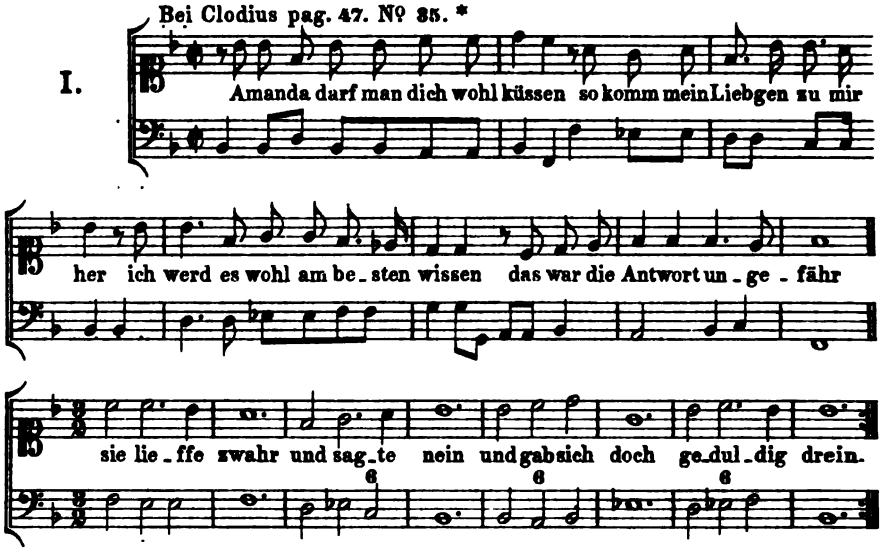
	S.	Nr.
Filia visne habere rusticum. . .	2	2
Flora deine Zier	28	24
Fraget nicht warumb ich klag .	12	11
Freyet ihr Menschen, d. Frühling	100	69
F.[1]	6	6
Gesteh es nur mein Kind . . .	95	65
Gibt uns Gott wein	132	89
Gleich als hättest du still . . .	148	99
Halbertheil von meinem Hertzen	134	90
Hanso hastu nich meine	46	34
Hey Kade wiede wade	20	15
Hey lustig mein Sinn	99	68
Hey Mutter der Finck ist . . .	4	4
Heythumb Fiedelmanns	24	22
Hopgen, hop, hop, he!	120	82
Ich frage nichts darnach	105	72
Ich fragte Dorinden	52	39
Ich ging auf einer wiesen . . .	22	17
Ich weiß ein Mädgen	141	94
Ihr Auen, Bäch und Büsche . .	21	16
Ihr Mädgen gute Nacht	80	56
Ihr Najaden in den Pfützen . .	78	55
Ihr sagt ich könne nicht	152	101
Im Meyen ist überall lustig . .	102	70
Ist das nicht ein Hahnröh . . .	118	80
Kein größer Narr ist weit u. breit	58	43
Laeti sodales trinckt	86	59
Last uns nur lustig seyn	36	28
Legere läst sich offters grüßen .	144	96
Liebchen ach! ich bin verliebt .	60	44
Liebgen ich habe kaum länger .	77	54
Liliana schönstes Liebgen . . .	108	74
Lustig ich habe die liebste . . .	104	69
Lustig lieben Domini	64	47
Mars läst itz zur Tafel blasen .	26	23
Mein Liebgen darf ich	62	45
Mein setzt euch ihr lustigen . .	112	77
Mein weib hat gute Tage . . .	22	20
Mickgen ist denn da dein H.. .	37	29
Mir ist keine süße Lust	48	37
More Palatino bibimus	22	19
Muß ich denn seyn darumb . .	130	88
Niedliches Kindgen	119	81
Nun bin ich vergnüget.	136	92
Nymphe laß doch meine Pein .	106	73
O Rosidore, edele Flore	166	109
O! sind wir nicht schier ins Dorff	162	107
Pertransivit clericus	86	60
Philomene meine Schöne	124	85
Phyllis und Amyntas waren . .	82	57
Pulchrae virgunculae	4	3
Raps, rapsahe rastrum mein . .	96	66
Regingen mein Hüngen	84	58
Schönheit muß ich lieben . . .	50	38
Schönste wo hastu die Augen .	14	12
Schweiget mir von frauen nehmen	35	30
Sey frölich bald ehlich.	54	41
Sie schläffet schon.	91	63
Sisyfus Gebirg erreichen	150	100
So hastu liebes Kind	93	64
So ist es denn, daß sie	158	104
Soll denn schönste Doris ich . .	41	31
Solt ich Amande mein . , . . .	108	74
Studiosus fuerat	10	9
Tugendreich mein selbst eigener	164	104
Verdammte Lust.	146	98
Was geht mich Doris an. . . .	70	51
Was hab ich von dir gelesen. .	44	33
Weil wir noch der schönen Zeit.	142	95
Wenn Dictynna lacht herunter .	24	21
Wenn gleich jener heyde kähme	48	36
Wer ist doch wohl so seelig . .	56	42
Wer sich mit mir in dieser Welt	53	40
Wer sich will begeben.	18	14
Wohlan es muß doch seyn. . .	156	103
Wohlan sa! sa! wohlan	116	79
Wohl dem der sich nur läßt . .	16	13
Wohl der die mehr Studenten .	43	32
Wo weidest du komm schöne .	114	78
Zwey Mädgen auf einmahl . . .	160	106

[1] Textanfang nicht wiederzugeben.

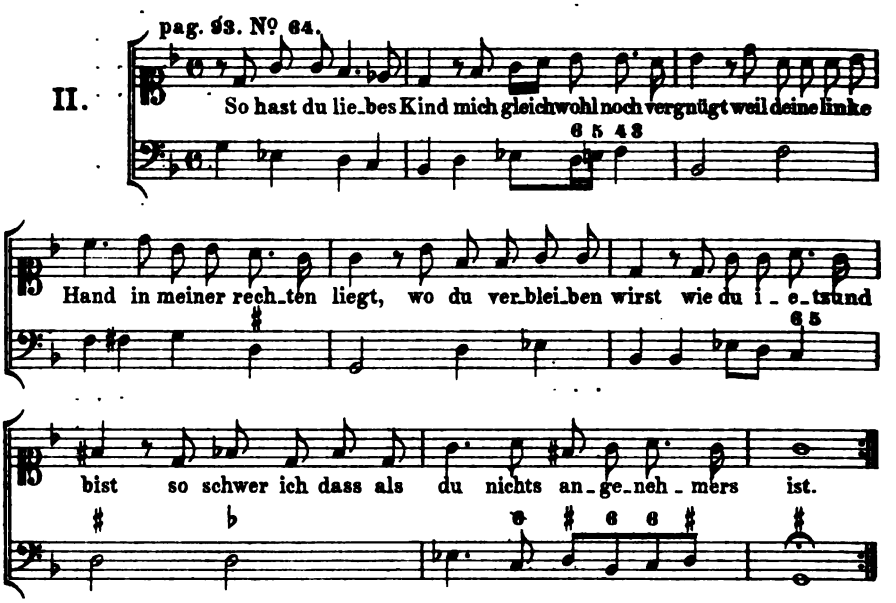
Notenbeispiele

zu dem Liederbuche des Clodius vom Jahre 1669.

I. Bei Clodius pag. 47. Nº 35. *



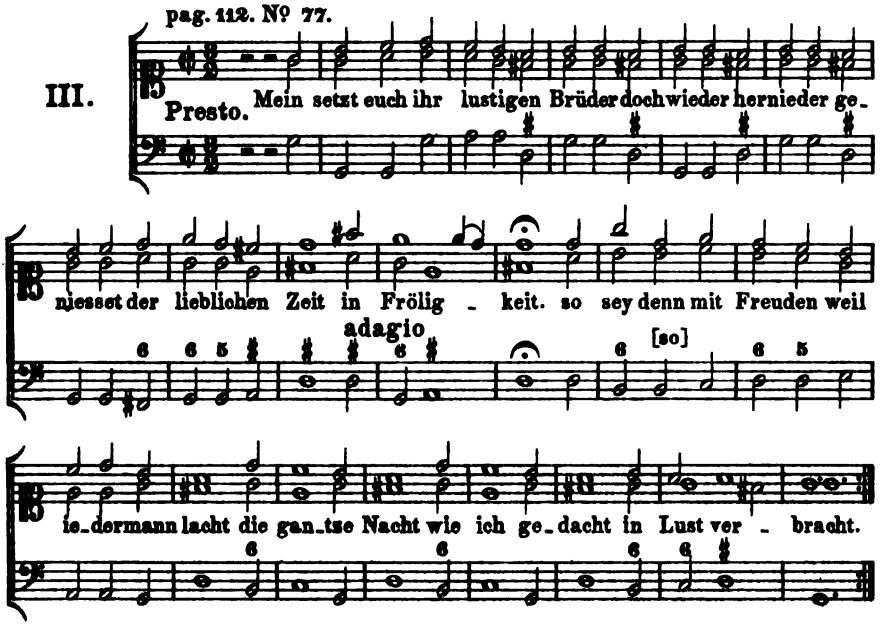
II. pag. 93. Nº 64.



* Die Taktstriche sind von mir hinzugesetzt. Dieselben fehlen meistens bei Clodius. Nur ab und zu sind einzelne Phrasen abgegrenzt.

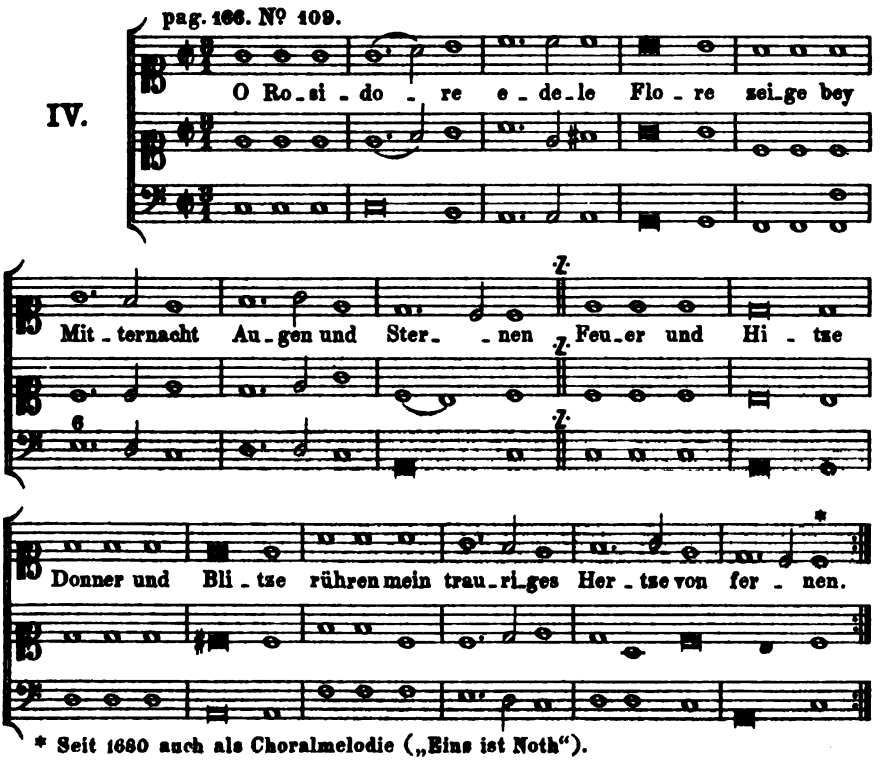
pag. 112. Nº 77.

III.



pag. 166. Nº 109.

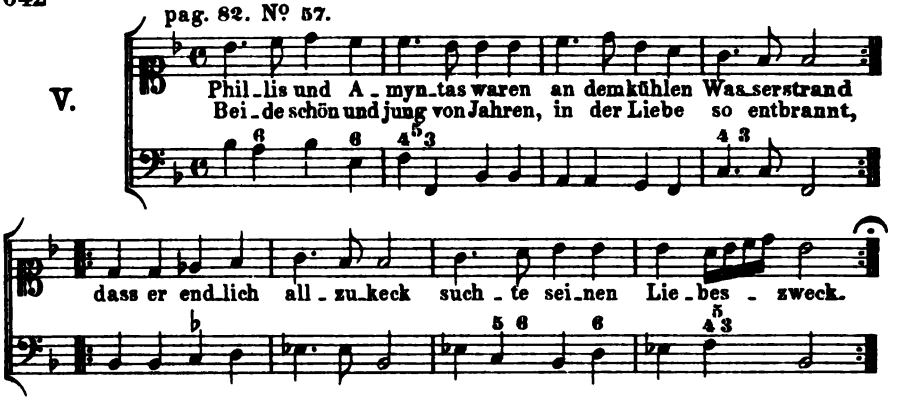
IV.



* Seit 1680 auch als Choralmelodie („Eins ist Noth").

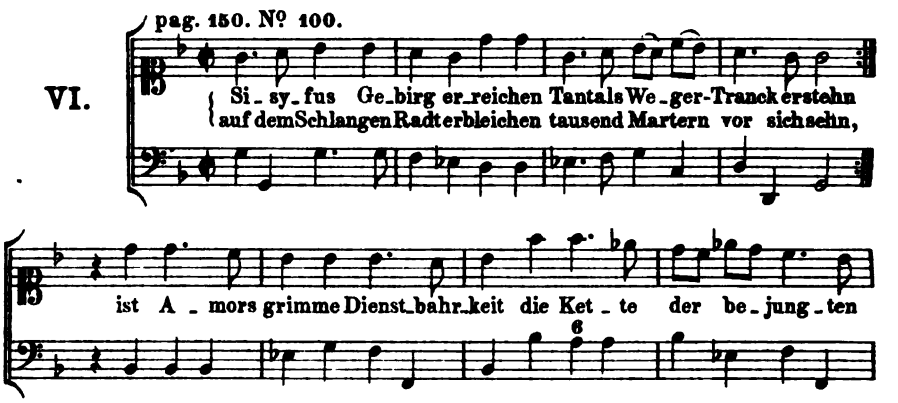
pag. 82. Nº 57.

V.

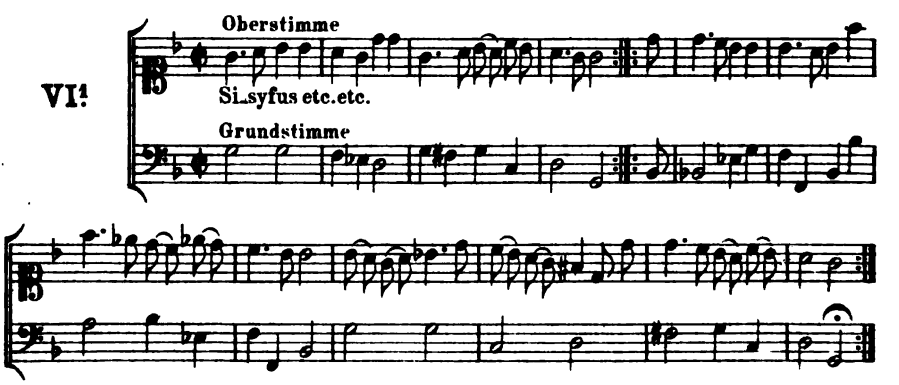


pag. 150. Nº 100.

VI.

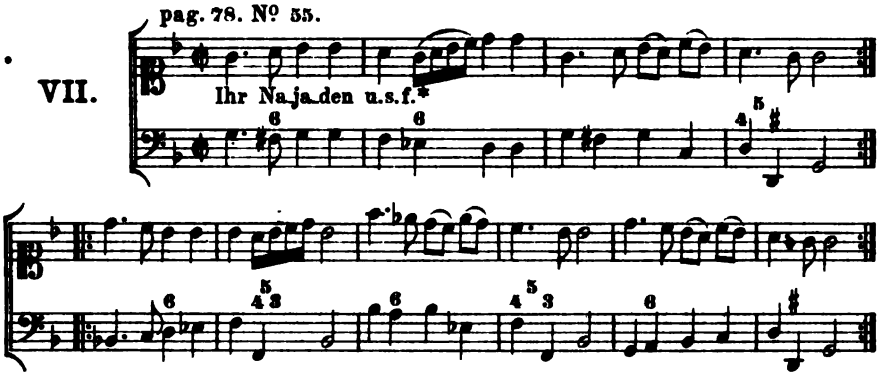


VI.



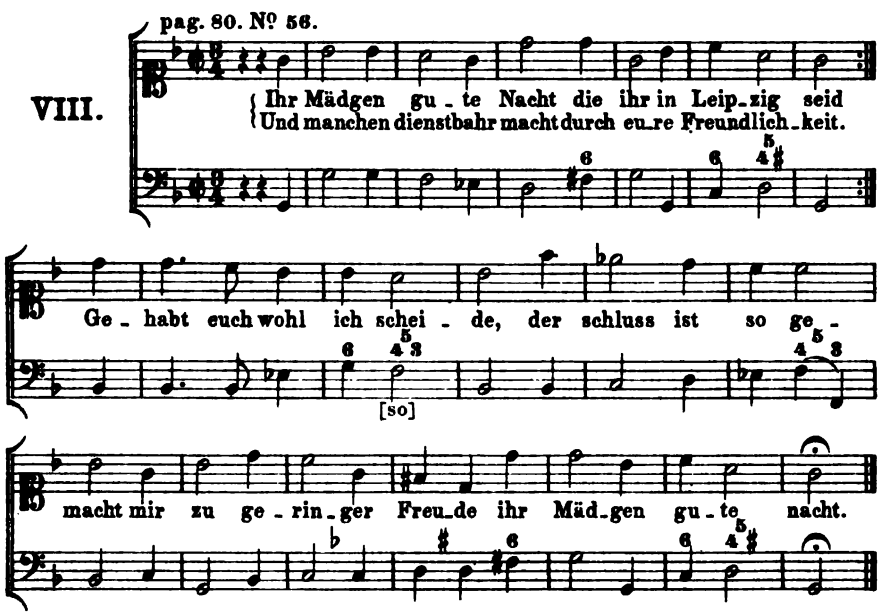
pag. 78. Nº 55.

VII.



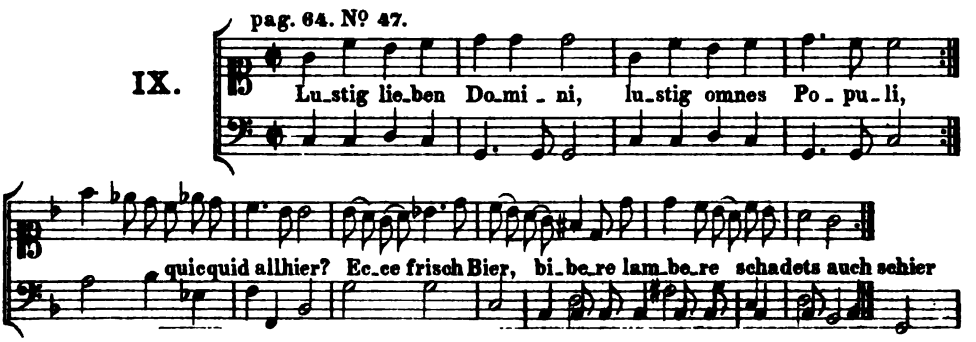
pag. 80. Nº 56.

VIII.

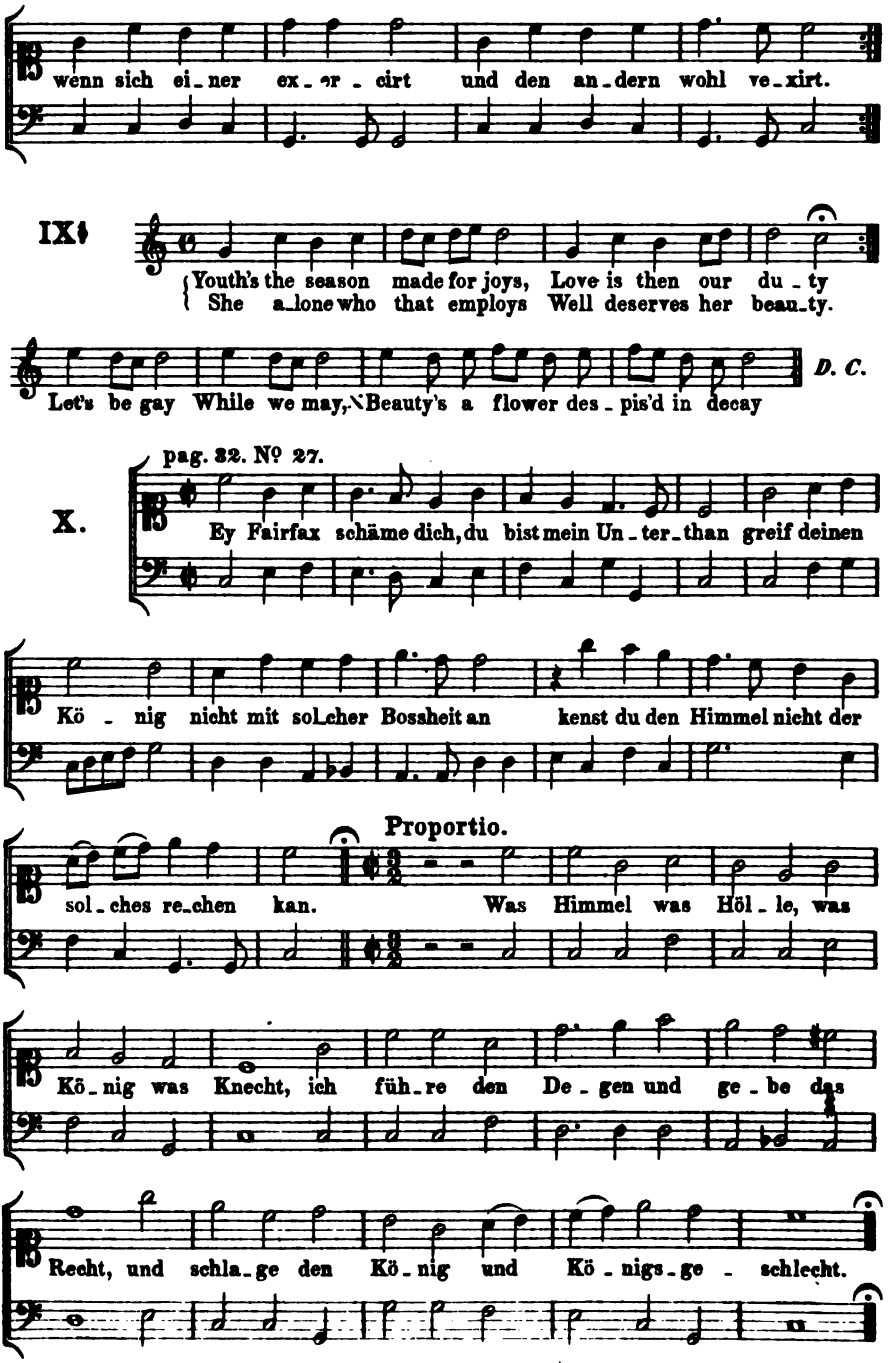


pag. 64. Nº 47.

IX.

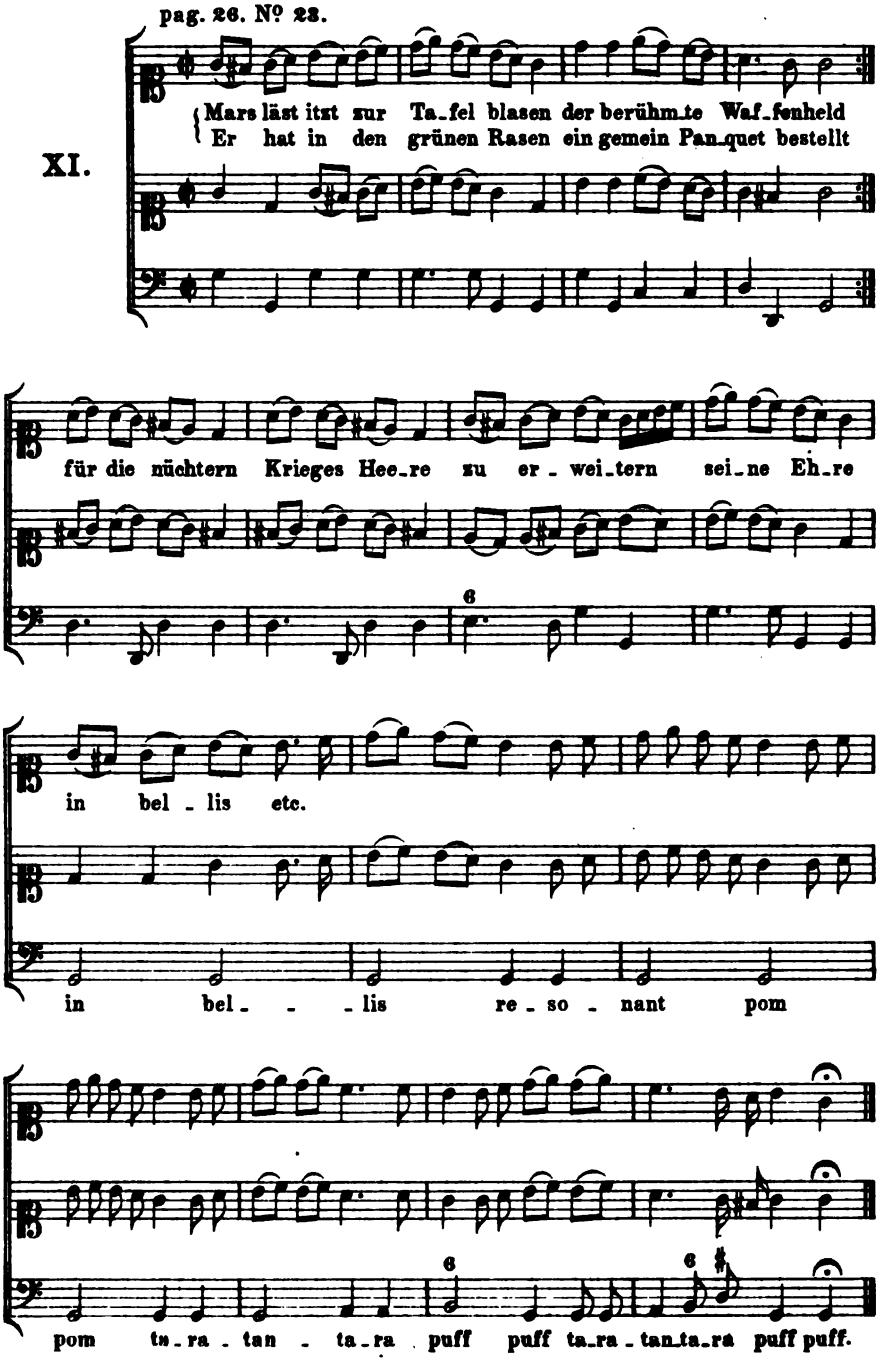


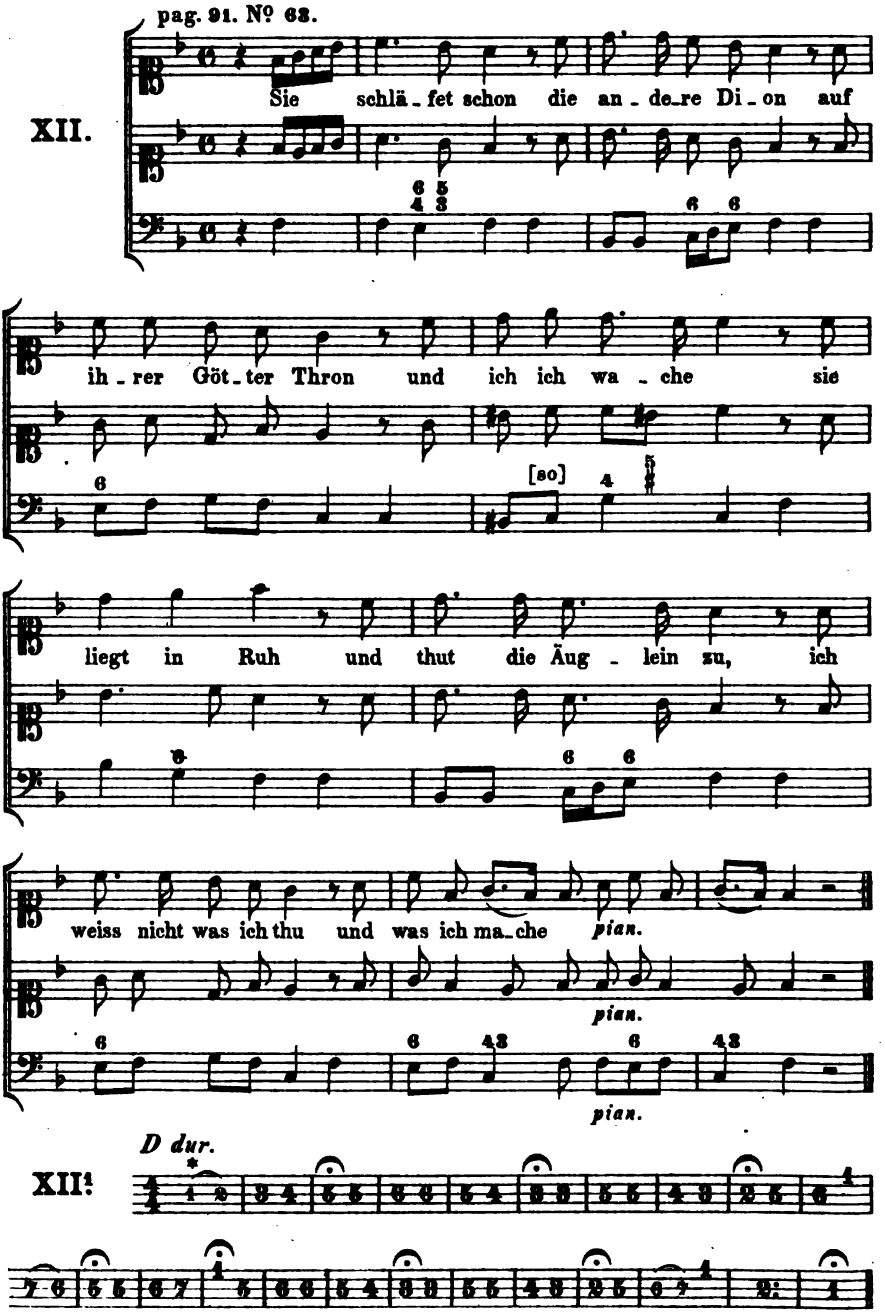
* Der Text ist sehr obscön und daher nicht wiederzugeben.


wenn sich ei_ner ex_er_cirt und den an_dern wohl ve_xirt.
IX.
Youth's the season made for joys, Love is then our du_ty
She a_lone who that employs Well deserves her beau_ty.
Let's be gay While we may, Beauty's a flower des_pis'd in decay
D. C.
pag. 32. Nº 27.
X.
Ey Fairfax schäme dich, du bist mein Un_ter_than greif deinen
Kö_nig nicht mit sol_cher Bossheit an kenst du den Himmel nicht der
Proportio.
sol_ches re_chen kan. Was Himmel was Höl_le, was
Kö_nig was Knecht, ich füh_re den De_gen und ge_be das
Recht, und schla_ge den Kö_nig und Kö_nigs_ge_schlecht.

pag. 26. Nº 23.

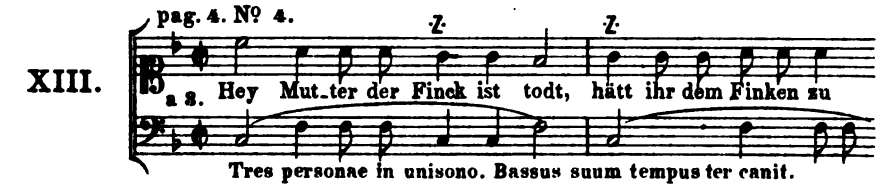
XI.





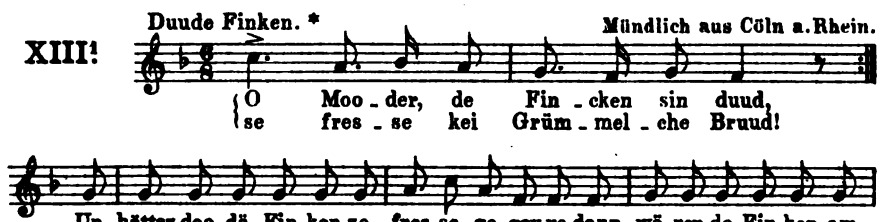
* Die Zahlen geben die Stufen in der Tonleiter an.

XIII. pag. 4. Nº 4.

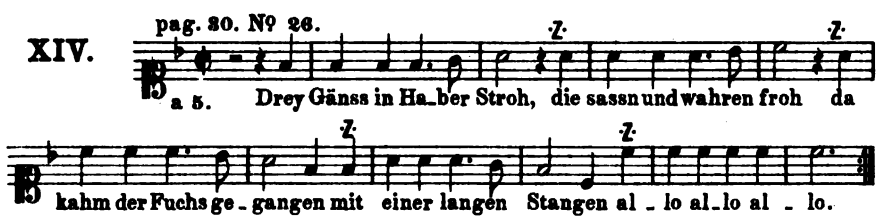


XIII¹. Duude Finken. *

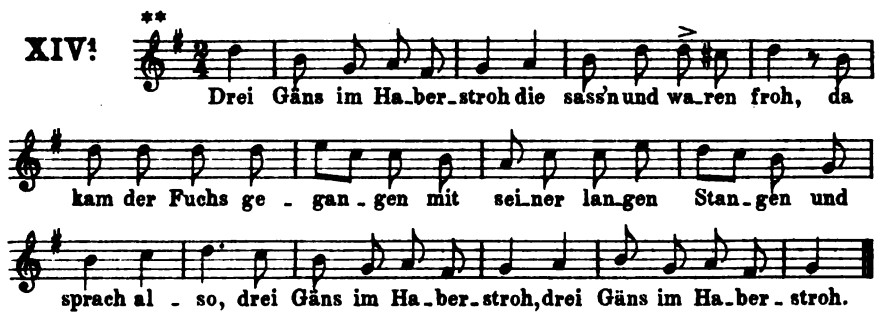
Mündlich aus Cöln a. Rhein.



XIV. pag. 30. Nº 26.



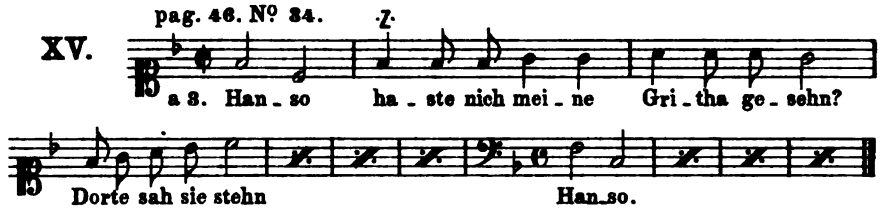
XIV¹. **



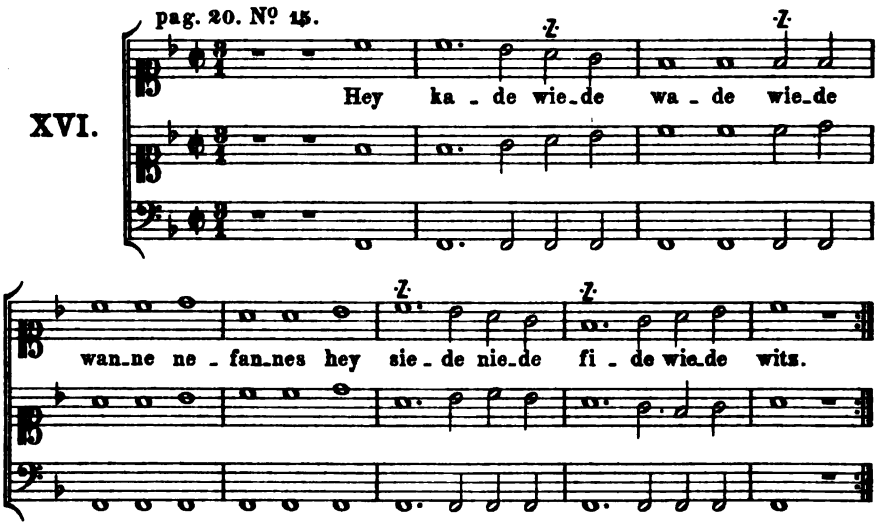
* Entnommen aus der „Neuen Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk. Berlin 1841." Nº 36.

** Von L. Erk mitgetheilt in dem 7ten seiner Sammelbände auf pag. 158. Er bemerkt dazu, dass er diese Melodie im Jahre 1840 mündlich aus dem Oderbruche erhalten hat.

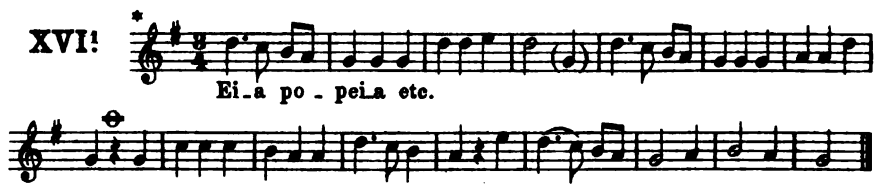
XV.



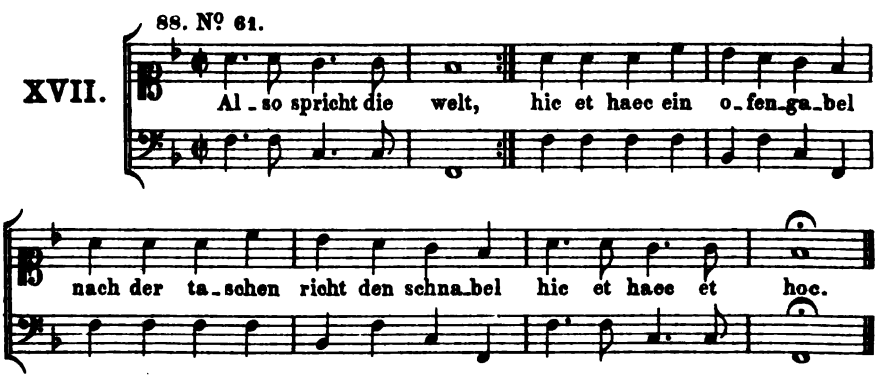
XVI.



XVI!



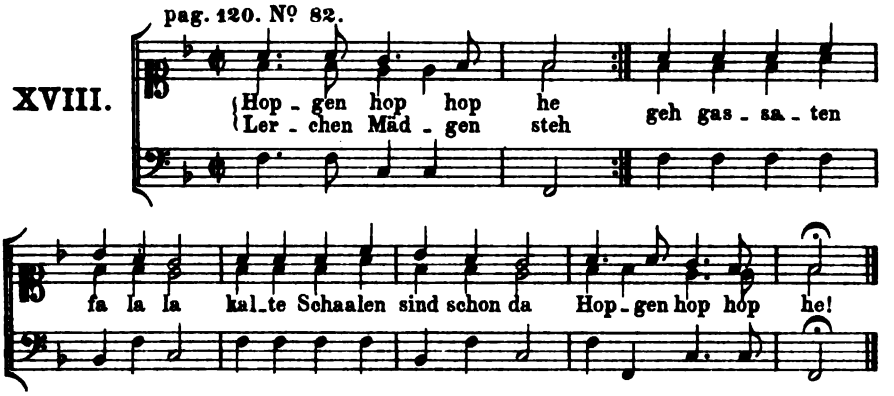
XVII.



* Von Erk in seinen Sammelbänden mitgetheilt.

pag. 120. Nº 82.

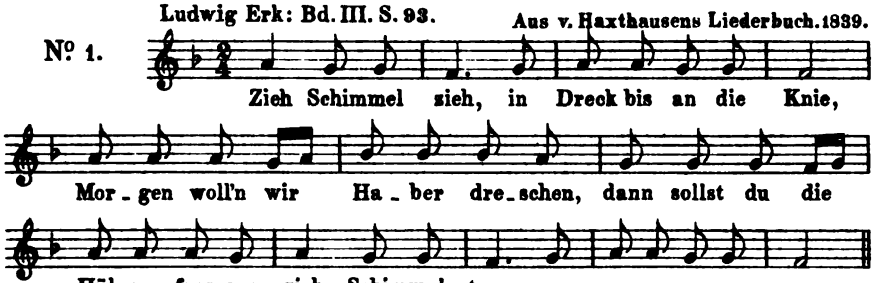
XVIII.



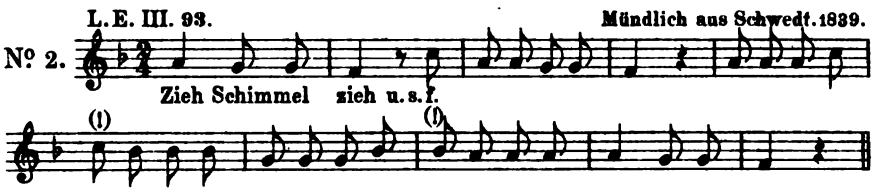
Beispiele zu XVII und XVIII.

Sämmtlich aus Erk's Sammelbänden entnommen.

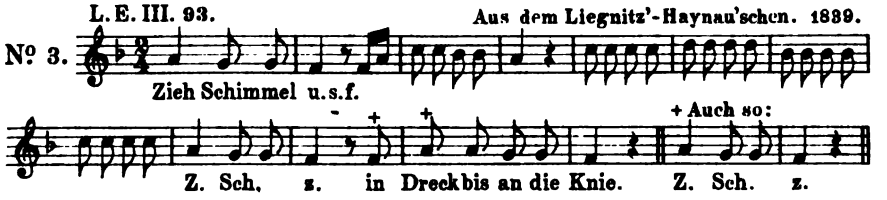
Nº 1. Ludwig Erk: Bd. III. S. 93. Aus v. Haxthausens Liederbuch. 1839.



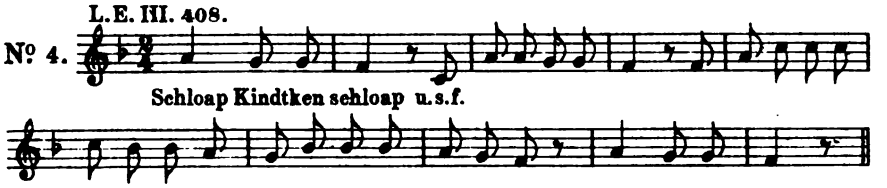
Nº 2. L. E. III. 93. Mündlich aus Schwedt. 1839.



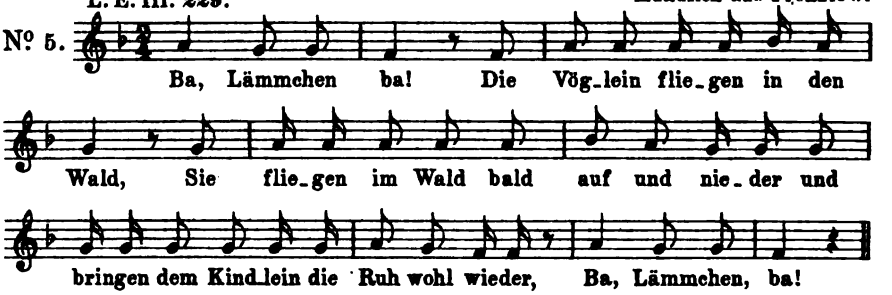
Nº 3. L. E. III. 93. Aus dem Liegnitz'-Haynau'schen. 1839.



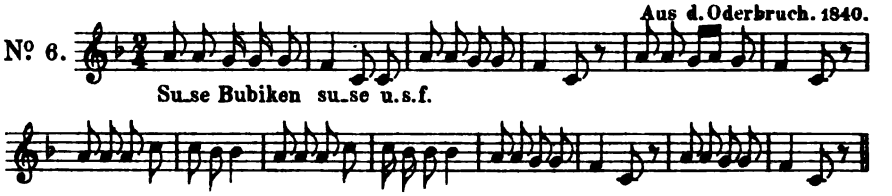
Nº 4. L. E. III. 408.



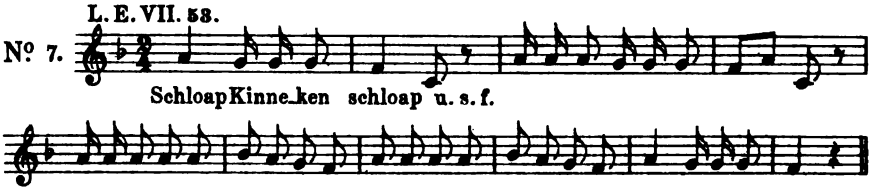
L. E. III. 229. Mündlich aus Prenzlow.



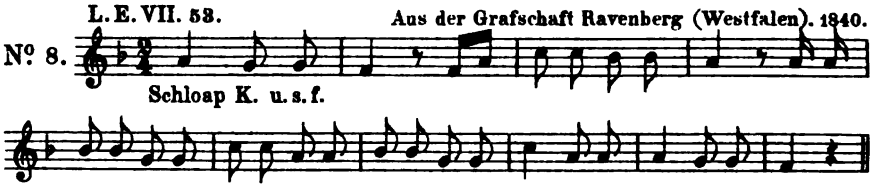
Aus d. Oderbruch. 1840.



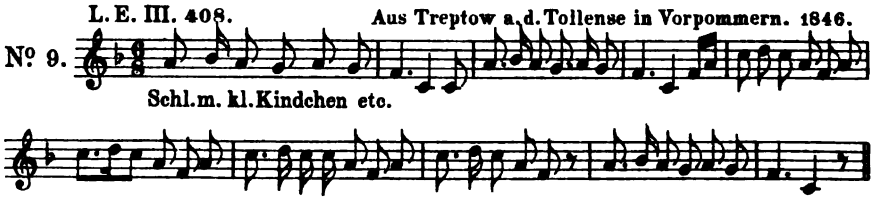
L. E. VII. 53.



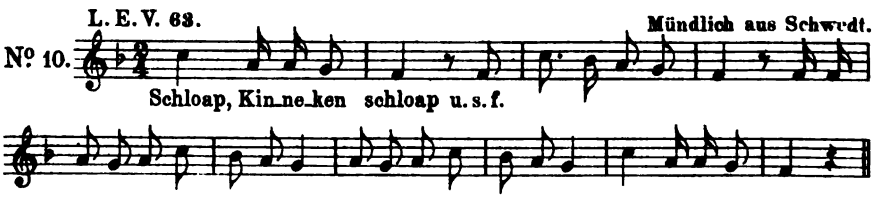
L. E. VII. 53. Aus der Grafschaft Ravenberg (Westfalen). 1840.



L. E. III. 408. Aus Treptow a. d. Tollense in Vorpommern. 1846.

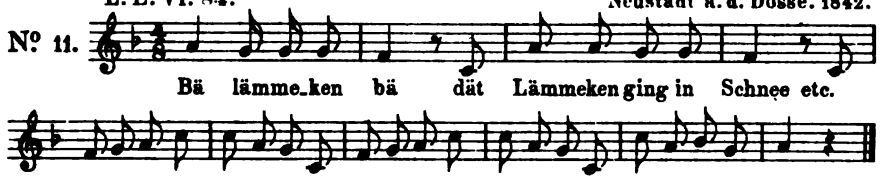


L. E. V. 63. Mündlich aus Schwedt.



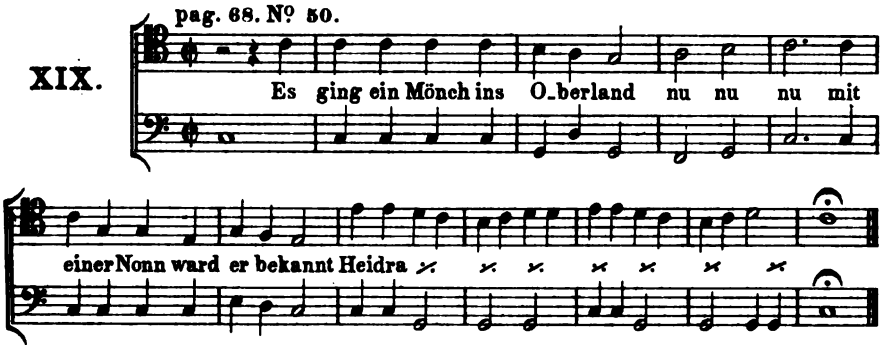
L. E. VI. 84. Neustadt a. d. Dosse. 1842.

Nº 11.



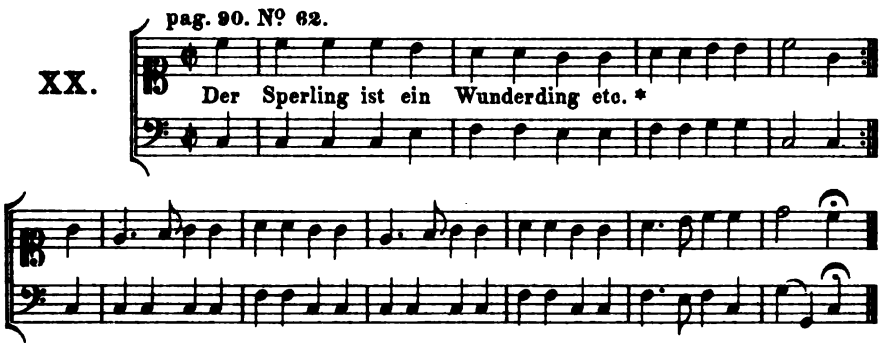
pag. 68. Nº 50.

XIX.



pag. 90. Nº 62.

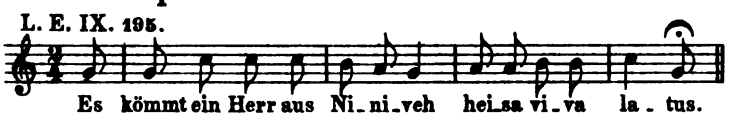
XX.



Beispiele zu XIX und XX.

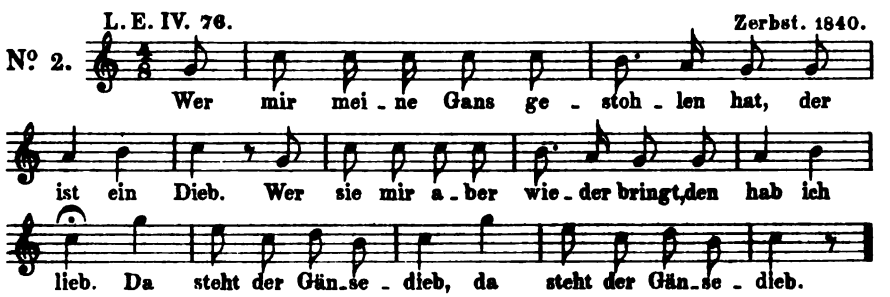
L. E. IX. 195.

Nº 1.



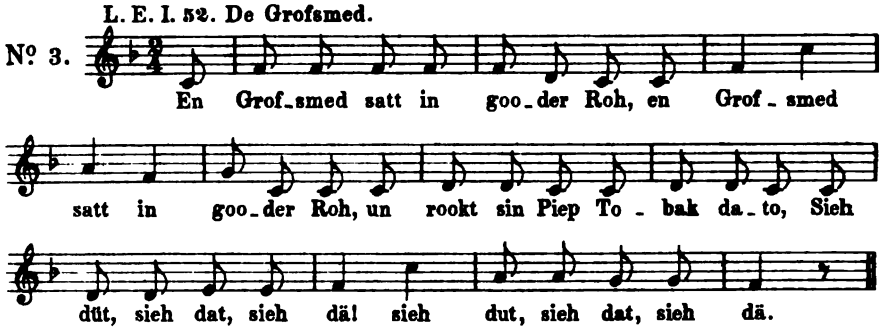
L. E. IV. 76. Zerbst. 1840.

Nº 2.

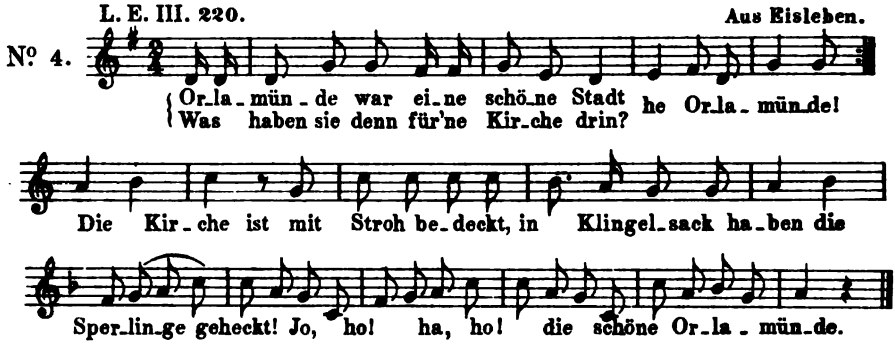


* Der Text ist nicht gut wiederzugeben.

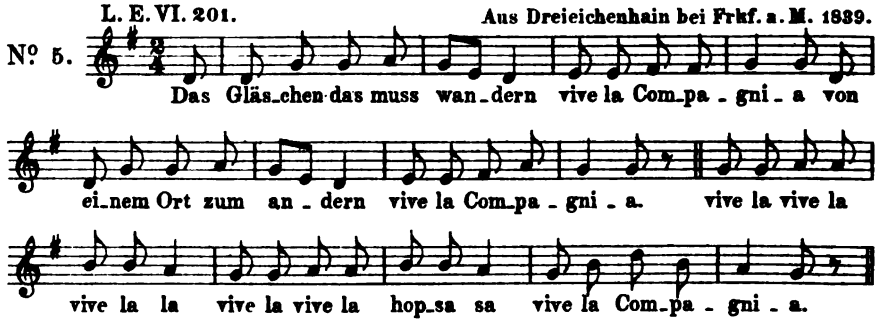
L. E. I. 52. De Grofsmed.



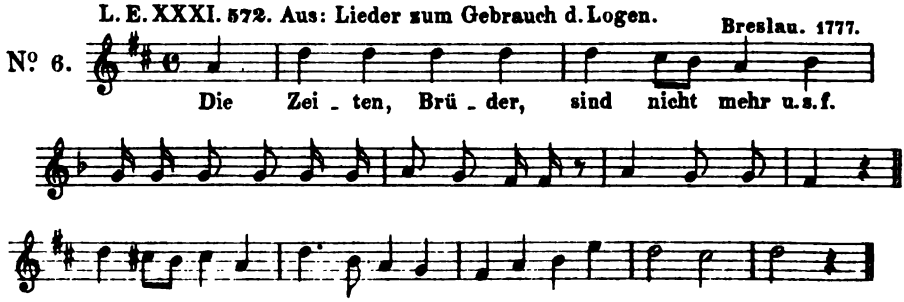
L. E. III. 220. Aus Eisleben.



L. E. VI. 201. Aus Dreieichenhain bei Frkf. a. M. 1839.



L. E. XXXI. 572. Aus: Lieder zum Gebrauch d. Logen. Breslau. 1777.



L. E. IX. 55.

No 7.

Die Lei-ne-we-ber ha-ben ei-ne sau-be-re Zunft
Mit - fa - sten hal-ten sie Zu-sam-men-kunft

Harum ditscharum Hier wird mit dem Fusse gestampft. A-schengraue, dunkel-blaue
Mir ein Viertel, dir ein Viertel

fein o-der grob, Geld gibt's doch! A-schengraue, dunkel-blaue

L. E. XIX. 22.

No 8.

Hinter'm O - fen liegt ein al-ter Ran-zen. *Fine.*

Seht mir mal den Ranzen an, wie der Ranzen tan-zen kann. *D. C. al Fine.*

L. E. VI. 200. Aus Barmen. 1841.

No 9.

Nimm das Gläs-lein in die Hand fi fla Com-pa-gni-al
Fahr da-mit ins Nie-der-land

fi fla fi fla fa fi fla hopsa sa fi fla Compa-gni-a.

L. E. VI. 203. Aus Meurs. 1838.

No 10.

Wo mag der Wirth so lan-ge blei-ben vi-ve la
Wir wollen dem Kerl die Oh-ren rei-ben

Com-pa-gni-a. vi-ve la vi-ve la vi-ve la la

vi-ve la vi-ve la hop-sa sa vi-ve la Com-pa-gni-a.

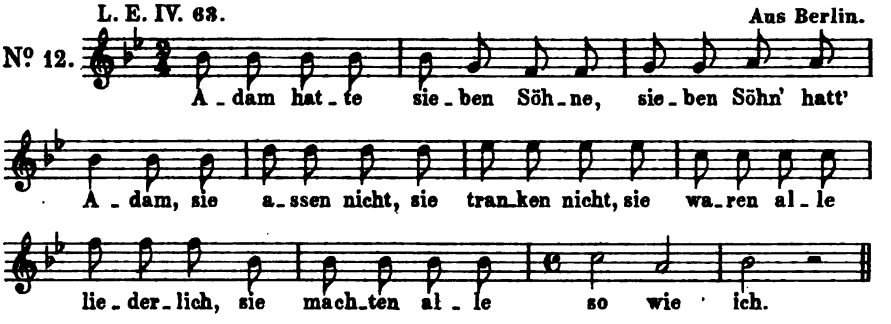
L. E. VII. 9. Bairisches Bettlerlied.

No 11.

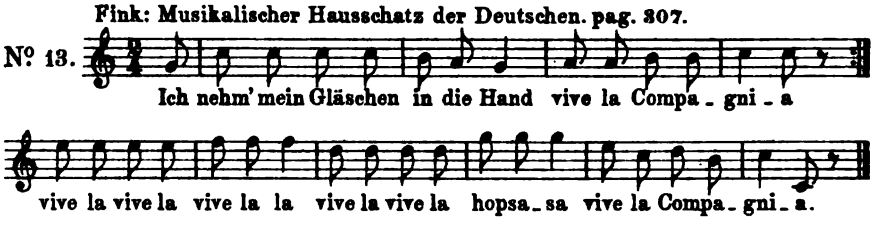
Ick und mein jun-ges Weib können schön tan-za Schenk mir mal
sie mit dem Bet-tel-sack ick mit dem Ran-za.

bairisch ein, wollen mal lustig sein, bairisch, bairisch, bairisch m sse sein.

L. E. IV. 63. Aus Berlin.

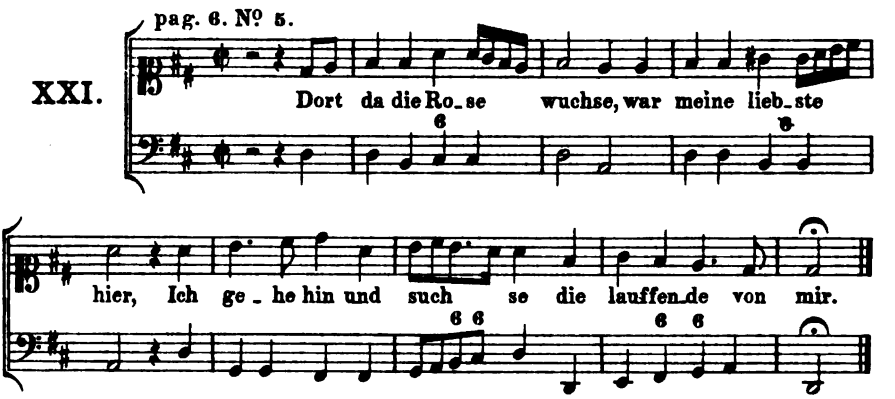


Fink: Musikalischer Hausschatz der Deutschen. pag. 307.



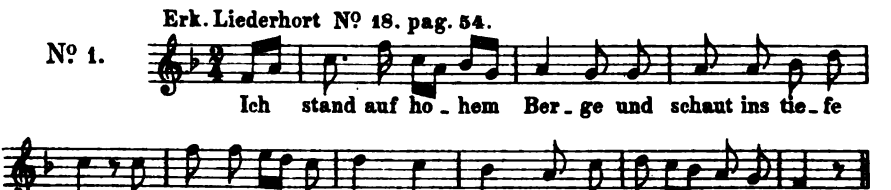
XXI.

pag. 6. Nº 5.



Beispiele zu XXI.

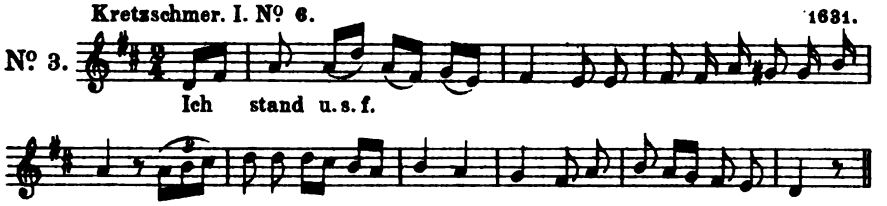
Erk. Liederhort Nº 18. pag. 54.



L. E. I. 51.

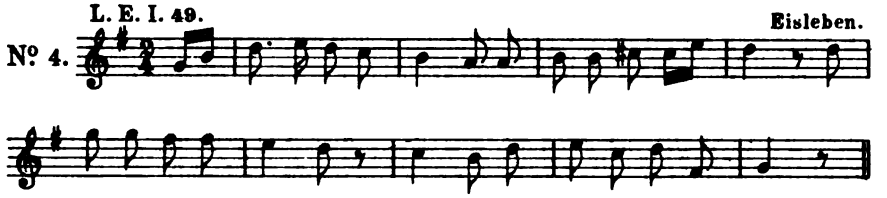
Kretzschmer. I. Nº 6. 1631.

Nº 3.



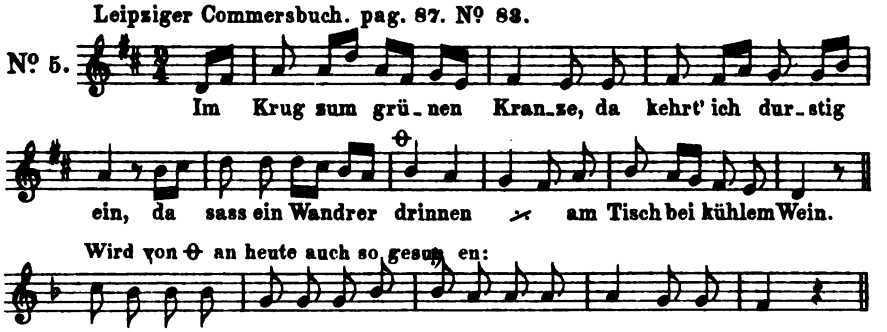
L. E. I. 49. Eisleben.

Nº 4.



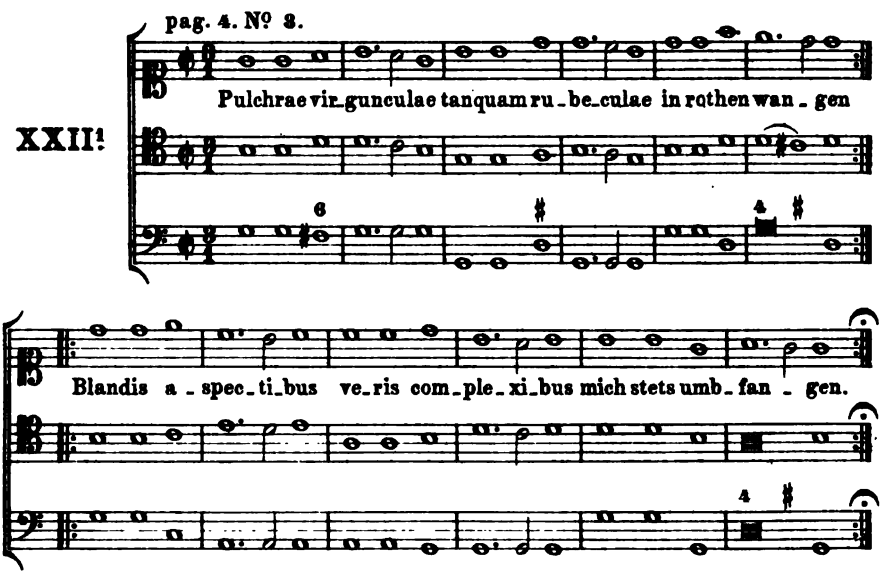
Leipziger Commersbuch. pag. 87. Nº 83.

Nº 5.



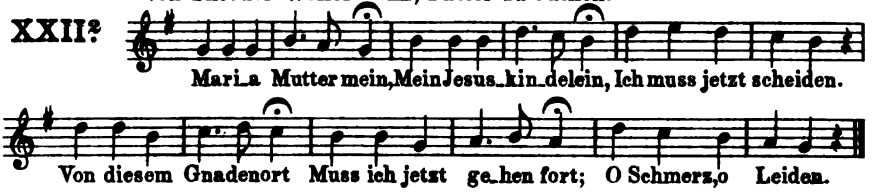
pag. 4. Nº 3.

XXII!



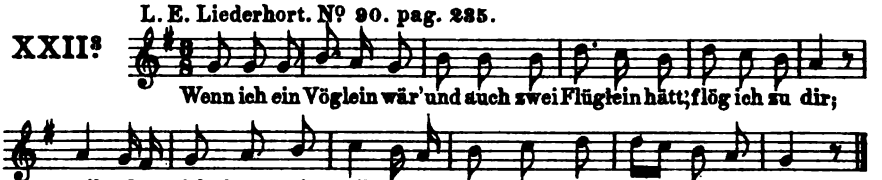
XXII².

Nº 209. (pag. 126) in: Melodien zum geistl. Palmgärtlein. Redigirt von Theodor Wollersheim, Pastor zu Jüchen.



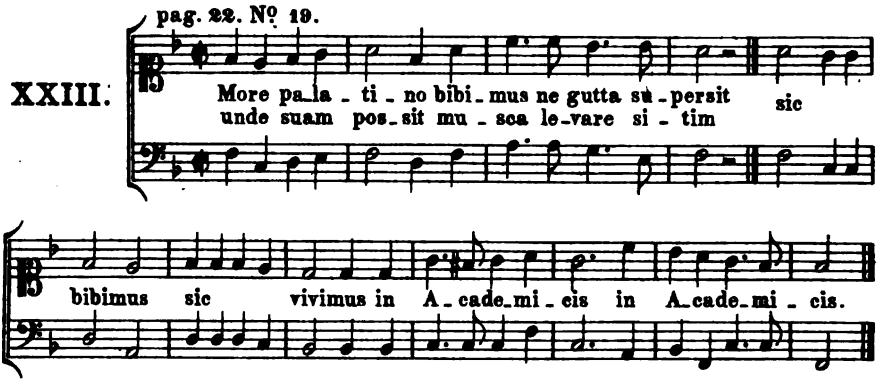
XXII³.

L. E. Liederhort. Nº 90. pag. 235.



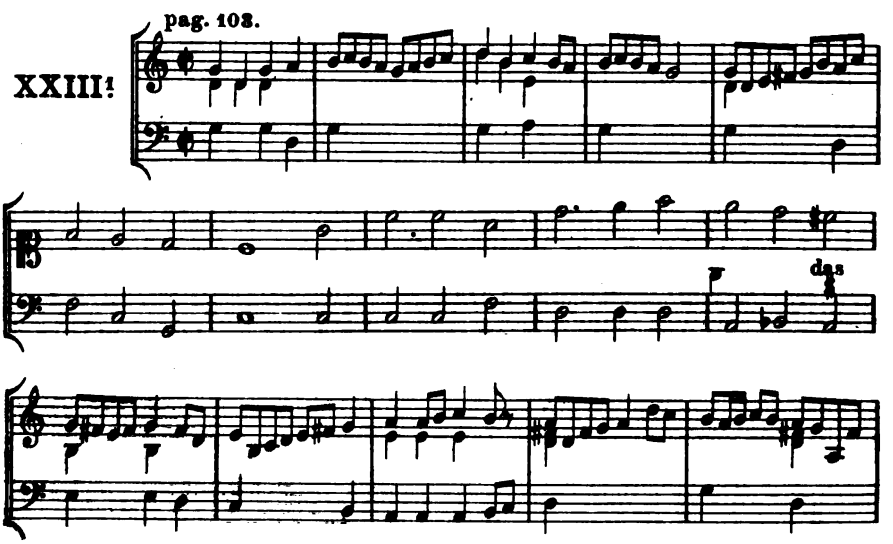
XXIII.

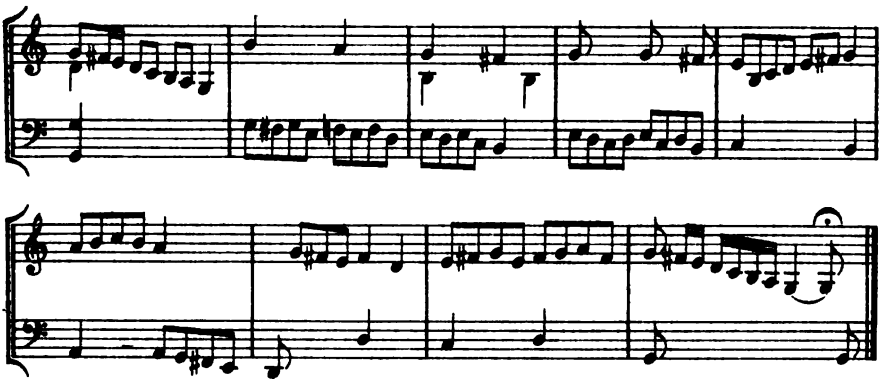
pag. 22. Nº 19.



XXIII¹.

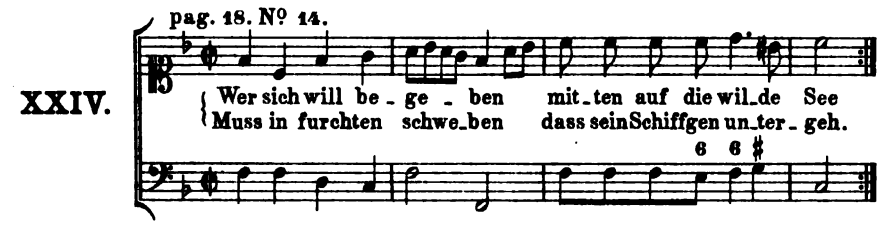
pag. 102.

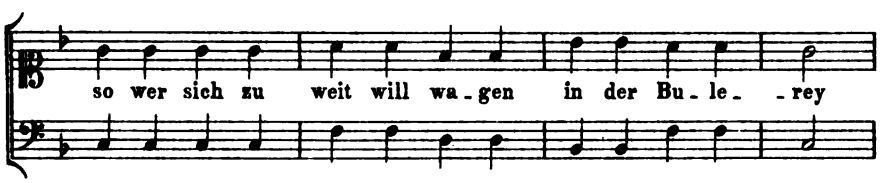


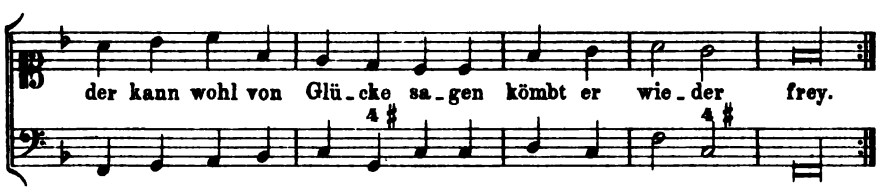


pag. 18. Nº 14.

XXIV.

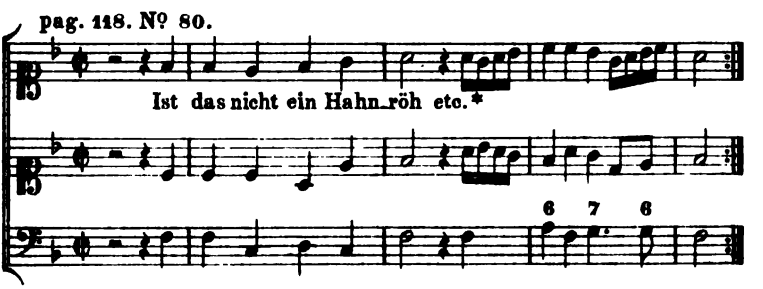




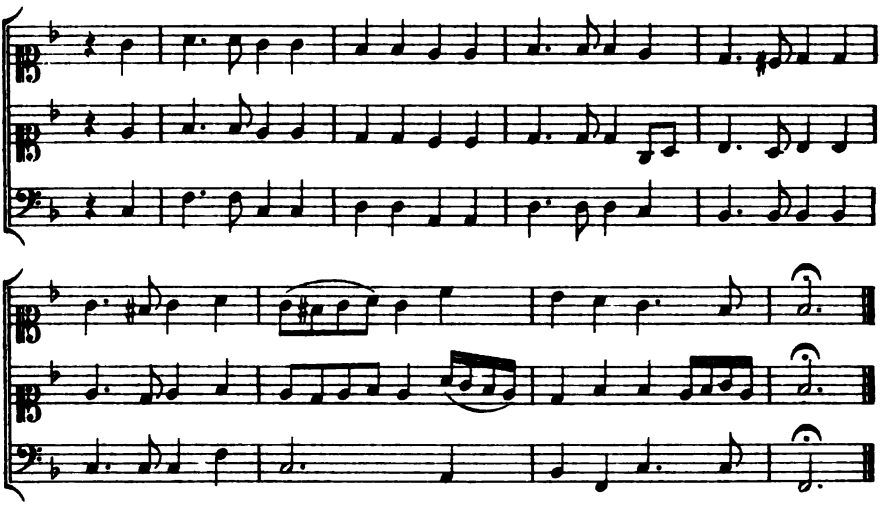


pag. 118. Nº 80.

XXV.

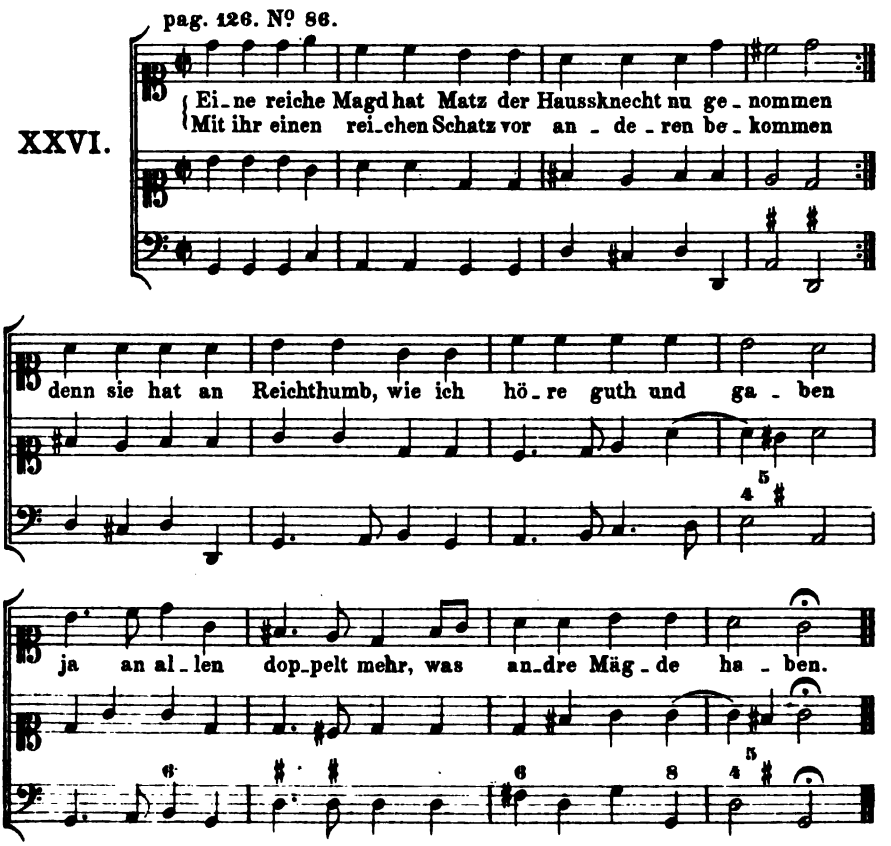


* Der Text ist nicht wiederzugeben.



pag. 126. Nº 86.

XXVI.



Kritiken und Referate.

Joachim Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie. Wien, Alfred Hölder, 1891.

Die gleichschwebende Temperatur, als praktischer Nothbehelf zur Stimmung der Tasten-Instrumente erfunden, gelangte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu allgemeiner Anerkennung, ja, ihr nivellirender Einfluß erstreckte sich sogar bis in die Untersuchungen der Musik-Theoretiker hinein, und richtete hier bedeutenden Schaden an, der bis heute noch nicht ganz überwunden ist.

Mit Beginn unseres Jahrhunderts erwuchs der zum Theil auf ihr begründeten Lehre ein sehr gefährlicher Feind in den Untersuchungen der Physiker, welche die von ihnen gewonnenen Gesetze unmittelbar auf die harmonische Tonlehre übertrugen. Ungeachtet mancher Abirrung verdanken wir ihnen doch das festgefugte Gebäude unseres heutigen Systems, welches trotz allen Widerstreites der Meinungen, immer stärkere Wurzeln schlägt.

Aber selbst diese Lehre — das System der harmonischen Tonart — so klar sie auch das Bild unseres heutigen musikalischen Empfindens wiedergiebt, scheint sich, je mehr sie mit unmittelbarer Musik-Ausübung in Berührung kommt, eben nur als ein Bild erweisen zu wollen, welches wohl den Geist, aber nicht immer auch die sinnliche Erscheinung der Tonverhältnisse zur Darstellung bringt.

Wenn auch schon viele scharf beobachtende Musiker und Gelehrte sich der Wahrnehmung nicht verschlossen haben, daß die wirkliche Intonation gewisser Töne von derjenigen abweicht, welche von dem harmonischen System gefordert wird, so hat doch noch Niemand versucht, diese Erscheinungen in ein bestimmtes System zu fassen, wie es Steiner in vorliegendem Buche thut.

Die Frage ist wichtig genug, um ihr eine eingehendere Erörterung zu widmen. Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Untersuchung, ob in diesen Erscheinungen der Keim einer neuen Evolution der Kunstgesetze liege. Diese Besprechung nimmt daher mehr den Charakter einer Mitarbeit an, und ich darf meiner Freude darüber Ausdruck verleihen, in dem Verfasser einem so wohlausgerüsteten Vorkämpfer zu begegnen, wenn ich auch nicht in allen Stücken zu seiner Fahne schwören kann.

Seine neue Lehre beruht auf strenger Sonderung der melodischen von den harmonischen Elementen der Tonkunst; er nimmt zwei von einander unabhängige Stil-Prinzipien mit sich widersprechenden Entstehungs-Ursachen an, die sich im Kunstwerk bald befehden, bald ergänzen, und nur selten in einseitiger Alleinherr-

schaft zur Geltung gelangen. Dem melodischen Stil-Prinzip legt er die pythagoreische Quintstimmung, dem harmonischen die heute geltende gemischte Quint- und Terzstimmung zu Grunde.

Ich will der Übersichtlichkeit wegen meine Untersuchung an folgende Fragen knüpfen:

1. Können die in Rede stehenden Widersprüche zwischen Theorie und Praxis Anspruch darauf erheben, als neue Glieder in das Gebäude des heutigen Tonsystems eingefügt zu werden, oder sind sie zu jenen Imponderabilia zu zählen, welche jede Kunstausübung ganz nothwendigerweise im Gefolge hat, welche also ihrem inneren Wesen nach den der Kunst zu Grunde liegenden Kanon nicht tangiren?
2. Sollen wir annehmen, daß es zu allen Zeiten solche Erscheinungen gab, oder daß erst in unserer Entwicklungs-Phase dieselben zu Tage treten?
3. Können die Intonations-Verschiedenheiten, von denen die Rede ist, ihrer inneren Natur nach streng commensurabel sein, — und
4. Besteht die pythagoreische Quint-Stimmung die Probe dafür, daß in ihr die theoretische Begründung dieser Erscheinungen liegen könne?

Für den ruhenden Dreiklang nimmt auch Steiner die harmonische Stimmung als die einzig richtige Konstructions-Weise unserer Tonart an. Er macht aber eine wesentliche Unterscheidung zwischen strebendem und ruhendem Dreiklang. In der Praxis besteht dieser Unterschied gewiß. Warum wird aber im ruhenden Dreiklange die harmonische, im strebenden eine höher gespannte Terz gesungen und gespielt? Steiner antwortet: weil die Melodie-Töne nach pythagoreischem Prinzipe abgemessen werden; meine Antwort und die der meisten mir nahestehenden Musiker läuft aber darauf hinaus, daß der ausübende Künstler durch die innere Betheiligung am Kunstwerk ganz unbewußt dazu gedrängt werde, gewisse Töne im Zusammenhange einer Composition zu treiben oder zu senken, daß der begabtere und lebendigere Musiker darin weiter gehe, als der minder begabte oder abgespannte, daß keiner unter ihnen behaupten könne, er nehme jedesmal denselben strebenden Ton auch wirklich stets in derselben »Alterirung«, daß sich daher wohl eine Messung von Fall zu Fall, aber keine allgemeine und für immer geltende anstellen lasse; mit einem Worte: daß die beregten Intonations-Unterschiede geistiges Eigenthum der Ausübenden seien, und als ihre einzige Quelle die Seelen-Verfassung des Künstlers zu gelten habe.

Ich kann mich also, schon um dem Vortrage die künstlerische Freiheit zu wahren, nicht zur Ansicht bekennen, daß es feststehende, dem harmonischen System in consequenter Weise widerstreitende Tonhöhen aus einem anderen Systeme seien, um die es sich hier handelt; am allerwenigsten kann ich die pythagoreische Quintstimmung als Träger der melodischen Intonation anerkennen, da ich auch bei ihr ein starres Festhalten an mathematisch herausgerechneten Tonhöhen für die Praxis leugnen muß.

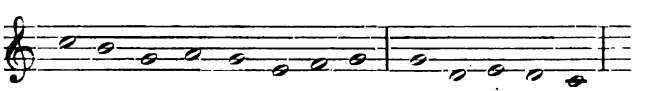
Der Verfasser wirft der harmonischen Theorie unserer Tage vor, daß sie gar oft mit Tönen und Intervallen rechne, welche im Leben gar nicht zur Erscheinung kommen. Ich gebe dies zu, glaube aber, denselben Vorwurf — wenn es einer ist — jeder Musik-Theorie, also auch der pythagoreischen, machen zu dürfen. Dies scheinbare Mißverhältniß liegt im ewigen Gegensatz zwischen Thatsache und Abstraktion, die Versöhnung liegt darin, daß die Abstraktion dem lebendigen Kunstwerk nur von ferne folgen kann, und in den eigentlichen Herd des künstlerischen Feuers nicht eindringen darf, soll sie nicht gerade ihre werthvollsten Eigenschaften einbüßen: Gesetzmäßigkeit und Universalität.

Vorerst will ich von der Verkettung der pythagoreischen mit unserem harmonischen Tonsystem, wie sie der Verfasser in Vorschlag bringt, absehen, und mich nur mit der Frage beschäftigen, ob es nicht innere Gründe dafür giebt, daß auch die Zeiten von Pythagoras und Gregor denselben Kampf auszufechten hatten, der uns eben beschäftigt.

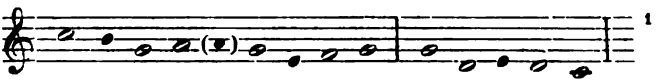
Man behauptet, gestützt auf die theoretischen Schriften des Alterthums und des Mittelalters, daß die einstimmige Melodie stets mit reinen Quinttönen zu Gehör gebracht worden sei. Leider fehlt uns aus dieser Zeit jeder Anhaltpunkt zur Bekräftigung dieser Annahme, ganz wie die kommenden Jahrhunderte von unserer Musik-Ausübung auch nur jenes Bild haben werden, welches ihnen aus den Lehrbüchern unserer Tage entgegentritt. Den theoretischen Werken der Griechen folgend, müßten wir also annehmen, daß zwei Töne eines Intervalls stets an den sie verbindenden (sehr oft sie trennenden) »Stimm-Quinten« abgemessen wurden. Versteht sich das bei den Intervallen der Octave, Quinte und Quarte ganz von selbst, so müßte doch für die übrigen Intervalle, die Terzen und Sexten, das Gefühl für Klangzusammengehörigkeit vollkommen gefehlt haben. Es müßte daher von *c* nach *e* in Gedanken stets durch den Quintenzirkel: *c-(g-d-a-)e* gegangen worden sein, ein Prozeß so complizirter Natur, daß ich bei praktischer Ausführung des Intervall-Schrittes nicht an seine Existenz glauben kann. Und doch wäre es geboten gewesen, diesen Umweg zu nehmen, gerade um der Versuchung, hier eine klangverwandte, harmonische, Terz zu singen, mit Sicherheit aus dem Wege zu gehen. Ich darf daher annehmen, daß die Griechen oft eine, von der theoretisch vorgeschriebenen abweichende Tonhöhe zu Gehör brachten, wenigstens dort, wo der geforderte Melodie-Schritt die Klang-Verwandtschaft der beiden Intervall-Töne, wenn auch als Princip unerkannt, doch dem Gehör des Sängers nahe legte.

Die verschiedenartigen, oft sehr subtilen Untertheilungen des Halbtons, welche die griechische Theorie lehrt, sind für uns ein Fingerzeig dafür, daß bei den Griechen die Intonation nicht von mathematischen Messungen, sondern innerhalb gewisser Grenzen von dem Geschmack und dem Affekt des Sängers abhing. Und war es nicht gerade zur Zeit des einstimmigen Gesanges ein Leichtes, die feinsten Seelenregungen durch die Intonation kundzugeben, da der gesungene Ton nie in unmittelbaren Contact mit einem zweiten gesungenen zu treten hatte?

Da uns aus griechischer Zeit eine irgendwie bedeutende oder besonders charakteristische Melodie fehlt, greife ich, um ein Beispiel vorzuführen, zu einer Melodie des Gregorianischen Chorales, dem »*Ite, missa est.*«

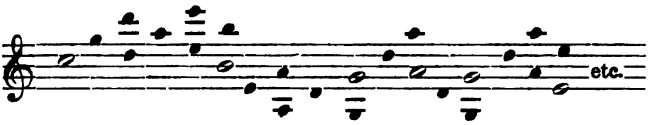


Wer hört sie nicht in *C* dur? Wer fühlt nicht die Akkordzerlegung durch alle Zwischennoten durch? Die Klangzusammengehörigkeit von *c*, *g* und *e* einerseits, andererseits von *h*, *g* und *d* muß dem Sänger nothwendig im Gehör gelegen haben, wenn er auch nie von der Existenz dieses Verhältnisses vernommen haben konnte. Was will gegen diese Stimme der Natur eine noch so peinliche und emsige Vorübung auf dem pythagoreisch gestimmten Monochord sagen? Lassen sich doch die auf ihm vorgespielten Töne im Kehlkopf nicht mechanisch einstellen. Die Töne der Natur-Harmonie werden das Gehör des Sängers einfach mit sich fortgerissen haben, und die angeführte Stelle dürfte, damals oft, jetzt gewiss vorzugsweise, so intonirt worden sein:



Würde mir nun auch durch ein Experiment bewiesen, daß trotzdem die Töne *h* nnd *e* höher gesungen werden, so wären es eben doch nur hinaufgetriebene Terzen aus dem *g*- und *c*-Klange, nicht aber ihrer Entstehung nach pythagoreische Skalentöne, selbst wenn sie zufällig genau die Tonhöhe letzterer aufwiesen.

Pythagoreisch lassen sich die einzelnen Schritte dieser Melodie nur folgendermaßen reguliren:



Liegt dieser Proceß, dem man den Vorwurf einiger Umständlichkeit nicht ersparen kann, nicht zu Grunde, dann kann eben nur ein dunkles Gefühl für harmonische Ton-Affinität die Intonation beherrschen. Die Chormeister der alten Zeiten mögen einen heißen Kampf gegen Terz-Intonationen geführt haben; sie gingen gewiß oft als Sieger hervor, aber nicht, ohne einem noch unerkannten Naturgesetz in's Gesicht geschlagen zu haben.

Es lag schon im einstimmigen Gesange jeder Intervall-Messung eine Basis zu Grunde, und zwar wurden der Melodie gleich von Anfang an zwei Stützpunkte, Tonika und Dominante, verliehen. Später, als das harmonische Bewußtsein immer mehr erwachte, trat noch ein dritter, die Unterdominante, hinzu, mit deren Hülfe nun sämmtliche Töne eines Tongeschlechtes auf kürzestem Wege in Klangverwandtschaft gebracht werden konnten.

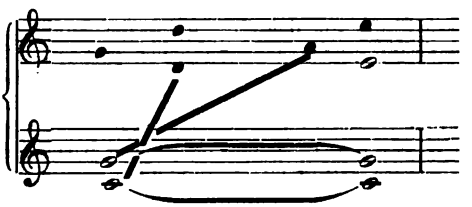
Schreiten wir in unserer Untersuchung um einige Jahrhunderte vor, so finden wir die Musik in voller Polyphonie. Man sieht deutlich, mit welch ängstlicher Vorsicht bei Beginn dieser Setzweise vorgegangen wurde. Mit dem Zusammenklange von Terz und Sext konnte die Theorie den Begriff der Consonnanz nicht verbinden, so lange sie dieselben noch pythagoreisch maß. Lassen wir nun auch für diese Stilperiode das Gesetz unwillkürlicher Accommodation gelten, so können wir annehmen, daß durch öftere Annäherung der Terz an Grundton und Quinte dieselbe unmerklich und bei so vielen Gelegenheiten die liebliche Wirkung der harmonischen Terz erzeugen mußte, daß endlich — zuerst natürlich von den Komponisten, später von den Theoretikern — der Terz überhaupt der Rang einer Konsonanz ertheilt wurde. Hatte die Terz nun einmal als Konsonanz festen Fuß gefaßt, so erklang auch sofort der erste ruhende Dreiklang in jener reinen Weise, die wir mit dem Verfasser die »harmonische« nennen wollen. Die Messung als »pythagoreische« Terz blieb aber noch aufrecht, und der Kampf der Theorie gegen die Praxis muß um so erbitterter geführt worden sein, als jene sich des öfteren durch den unleugbaren Wohlklang für überwunden erklären mußte.

Die Ausführung der überreichen Kompositionen jener Periode muß gewiß ein äußerst unsicheres Gemenge von harmonischen und (um mit dem Verf. zu sprechen) pythagoreischen Intervallen aufgewiesen haben. Ebenso oft wie im ruhenden Dreiklang die Terz harmonisch accommodirt wurde, ebenso oft trieb der Affekt des Sängers die Einzelmelodie in die Höhe (Leitton) oder ließ ihn in die Tiefe

[1] Hier bezeichne ieh Quinttöne mit weißen, Terztöne mit schwarzen Noten.

sinken (Moll-Terz). Der oft, und auch von dem Verf., citirte Anfang des *Stabat mater* von Palestrina kann damals ebensowenig wie heute nach irgend einem der beiden Stilprinzipien (harmonisch oder melodisch) richtig geklungen haben; jeder Versuch einer absoluten Richtigstellung dieser Harmoniefolge, mag er nun von der einen oder der anderen Seite ausgehen, vermehrt nur das Übel. Der Künstler ist eben nicht dazu da, um theoretische Gesetze zur Ausführung zu bringen; er hat nur im Allgemeinen seinen Geist an ihnen zu schulen, um sich in den Besitz einer gemeinverständlichen Sprache zu setzen, deren Grenzen sein Genie aber unbewußt erweitert, deren Ausdrucksfähigkeit er steigert, deren Wortschatz er bereichert.

Was nun die Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem betrifft, so weise ich noch einmal auf den geistigen Proceß hin, dem ein Sänger zur Einstimmung nicht einer natürlichen, harmonischen, sondern einer pythagoreischen, melodischen Terz sich nothgedrungen unterwerfen müßte. Soll der von ihm zu singende Ton nicht von den beiden »starken« Tönen, dem Grundton und der Quinte, gewissermaßen aufgesogen werden, und dem Zwange, den sie auf die Intonation ausüben, zum Opfer fallen — so daß seiner Kehle die harmonische Terz ganz wie von selbst entquelle — so muß er, gegen diese Gewalt ankämpfend, seinen pythagoreischen Terzton durch Quinten-Stimmung erzeugen, wobei er aber mit jeder zwischenliegenden Stimmquinte gegen einen der beiden liegenden Akkordtöne in Conflict geräth:



Und doch ließe sich logischer Weise nur dann behaupten, der zu hoch gesungene Ton *e* sei nicht etwa das Resultat einer in den Dreiklang gerathenen Bewegung und Unruhe, sondern einer Verkettung des pythagoreischen mit dem harmonischen Tonsystem.

Als Ergebniß dieser Untersuchungen glaube ich die Beantwortung der Eingangs aufgestellten Fragen folgenderweise fassen zu dürfen:

1. Die in Rede stehenden Widersprüche zwischen theoretisch festgesetzter Tonhöhe und faktischer Intonirung sind aus Gründen, die sich auf das innerste Wesen der Kunst zurückführen lassen, zu den Imponderabilia zu rechnen; sie sind bedingt durch die Freiheit des Vortragenden, seinen Affekt walten zu lassen, der den Intentionen des Kunstwerkes erst Seele und Bewegung verleiht, das starre Schema gewissermaßen in lebendiger Verkörperung vor die Sinne bringt; diese Intonations-Freiheiten tangiren daher den zu Grunde liegenden konstruktiven Kanon nicht, können daher auch nicht in das Gebäude des Systems als wesentlich neue Glieder eingefügt werden.
2. Zu allen Zeiten und während aller Stilperioden gab es solche Erscheinungen: wie die Gesetze der Klangverwandtschaft in das pythagoreische Tonsystem der Griechen, unerkannt, aber mit zwingender Nothwendigkeit eingriffen, so läßt sich auch in der Periode des harmonischen Systems eine berechtigte Differenz zwischen Intonation und theoretisch festge-

setzter Tonhöhe nachweisen, wenn sie auch hier nicht aus dem Widerspruch zweier Prinzipien, sondern aus dem harmonischen Prozeß selber herauswächst.

3. Diese Erscheinungen können aber ihrer inneren Natur und ihrem Ursprunge nach nicht absolut kommensurabel sein, und
4. läßt sich kein Grund finden, warum gerade die pythagoreische Stimmung die Basis dieser Abweichungen sein soll, da sie selber eine absolut feststehende Intonation in der Praxis nicht gekannt haben kann, und bei Berührung mit Elementen der Harmonie stets den Kürzeren ziehen muß, was sich aus der Methode ihrer Konstruktion von selbst ergiebt.

Ich stellte oben den Satz auf, daß die in Rede stehenden Intonations-Erscheinungen — wenn sie auch der von dem harmonischen Tonsystem festgestellten Tonhöhe widersprechen, doch nichts desto weniger aus dem harmonischen Prozeß selber herauswachsen. Ich glaube hierin den Weg zur Lösung des Räthsels gefunden zu haben, und will mich mit Vorführung einiger Beobachtungen deutlich machen, ohne auf dieselben mehr einzugehen, als nöthig ist.

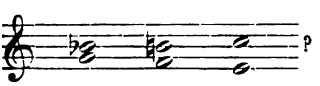
Ein ruhender Dreiklang kennt nur die natürliche Terz. Erst von dem Augenblicke an, wo diese Klang-Einheit den Trieb des Fortganges als Gährungsstoff in sich aufnimmt, tritt Unruhe und Widerstreit in die Elemente des Dreiklanges. Die dem vorgeahnten neuen Grundton zunächst liegende Terz wird diesen Prozeß am deutlichsten zum Ausdruck bringen, indem sie gleichsam in ungeduldigem Streben die Reinheit und Beharrungsfähigkeit des Dreiklanges vernichtet, sich in einem gewissen Sinne von dem Grundtone des Dreiklangs loslöst und sich in Abhängigkeit vom Grundton der neuzubildenden begiebt. Dadurch tritt der gesuchte neue Dreiklang gewissermaßen als Erlöser aus einem unhaltbar gewordenen Zustand in die Erscheinung, und schließt als das erreichte Ziel die Unruhe und Trübung ab.

Noch verstärkt wird dieser Prozeß, wenn sich zum Dreiklange, der zur künftigen Oberdominante werden soll, der Grundton der künftigen Unterdominante hinzugesellt, und ich kann dem Verf. nur beistimmen, wenn er für den hierdurch entstehenden Dominant-Septakkord für die Ausführung stets eine höhere Terz verlangt, als sie das harmonische Schema bietet. Entspricht nun die Tonhöhe dieser hinaufgezogenen Terz (Leitton) wirklich der vierten Quinte des Grundtones? Ich will es dem Verf. gerne glauben, daß dies in den weitaus meisten Fällen zutrifft[1], glaube aber die Motivirung hierfür darin finden zu dürfen, daß dieser Quintton durch seine wenn auch weitläufige Verwandtschaft allenfalls in den Dreiklang paßt, ihn allerdings beharrungsunfähig, aber nicht in unerträglicher Weise mißtönend macht. Ich möchte diesen Vorgang eine Hypertrophie der harmonischen Terz nennen, zum Zweck, den harmonischen Vorgang in schärferes Licht zu setzen.

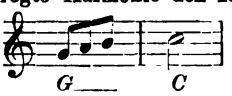
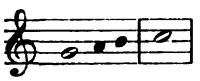
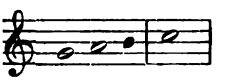
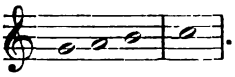
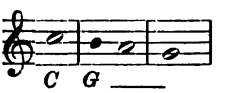
Ebenso wie sich der aktive Prozeß — Oberdominante zur Tonika — durch Hinaufstimmen des Leittons verschärft, ebenso wird der passive Prozeß — Unterdominante zur Tonika — den Terzton des Unterdominant-Dreiklanges gewiß nicht aufwärts, sondern abwärts drängen. Hierauf beruht die Berechtigung des Moll-Dur-Systems, in welchem diese Herabstimmung sogar bis zur Moll-Terz der Unterdominante reicht. Entstanden ist dies System aus derselben Quelle, wie die freie

---

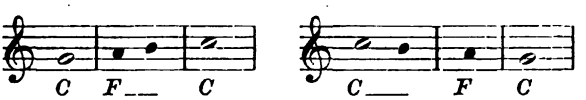
[1]) Wäre bei folgender Wendung nicht vielleicht eine noch höhere Intonation des Leittons statthaft:



Intonation des aufwärtsführenden Leittons: nämlich aus dem Affekt, der sich mit der schlichten Fügung, wie sie das einfache Dur-System bietet, nicht immer genügen ließ.

Noch eine andere Erscheinung im Rahmen der tonalen Musik läßt eine von der schematischen abweichende Intonation nicht nur zu, sondern fordert sie sogar gebieterisch. Auf einer und derselben Harmonie beruhend, haben die intervallausfüllenden Durchgangstöne nach jener Grundtonart abgemessen zu werden, in welcher die beregte Harmonie den Rang der Tonika einnimmt. In *C*-dur wird also die Stelle  nicht nach dem Schema von *C*-dur, also  sondern nach dem von *G*-dur erklingen:  und, stellt sich das Bedürfniß ein den Leitton *h* emporzutreiben, sogar in dieser Stimmung:  . In abwärts gewendeter Richtung dieser Melodieschritte fällt die Nothwendigkeit, das *h* emporzutreiben, fort, da diesem Tone dann das strebende Element genommen ist; wir intoniren daher: 

wenn die zu Grunde liegende Harmonie einen Wechsel zwischen Tonika und Oberdominante vollführt, wobei wieder *a* als Durchgang in der *G*-Harmonie erhöht wird. Steht diese Melodie jedoch auf einem Wechsel von Tonika und Unterdominante, so kann in beiden Melodie-Richtungen wohl nur die harmonisch-richtige Intonation von *h* und *a* walten:



Der Durchgangston ist hier *h*; in *F*-dur müßte ein *b* stehen; hier in *C*-dur kann dieser Durchgangston gewiß nur durch ein recht unauffälliges gedrücktes *h* zur Darstellung kommen.

Ich griff aus dem Vorrath meiner eigenen Beobachtungen nur diese wenigen Beispiele heraus. Sie mögen dem Verf. ein Beweis dafür sein, daß ich das Vorhandensein freier Intonationen nicht leugne, wenn ich auch die Veranlassung zu denselben auf einem anderen Gebiete suche, als er, und der Ansicht zuneige, daß noch keine Erscheinung zu konstatiren ist, die ein Aufgeben der harmonischen Grundlage unserer heutigen Tonkunst bedingt, oder gar das mir bedenklich erscheinende Aufstellen eines Dualismus zwischen Melodie und Harmonie rechtfertigen kann. Im Gegentheil: mir ist keine freie Intonation je vorgekommen, der nicht gerade der feinste und intimste Instinkt für harmonische Processe zu Grunde läge.

Ich mußte mich über die Grundlage des neuen Systems von Steiner so eingehend aussprechen, weil ich seine ausgezeichnete Kraft gerne einer fruchtbringenden Fortsetzung der einschlägigen Untersuchungen erhalten sehen möchte, und die Hoffnung hegen darf, ihn von allzurascher Fixirung eines neuen Systems vielleicht noch zur rechten Zeit zurückhalten zu können. Ich glaube, der Forscher

kann sein Beobachtungs-Material — den Mörtel für den Ausbau eines Systems — nicht lange genug flüssig erhalten, schon weil im Systeme-Bilden an sich ein verlockender Reiz liegt, dem sich Mancher allzu voreilig hingab.

Wie Vieles ließe sich noch aus dem Inhalt des Werkchens herausgreifen! Anregendes tritt uns an allen Orten entgegen. Von ganz besonderem Werth scheint mir die Kritik der verschiedenen Versuche zu sein, eine künstliche Verbindung reiner Stimmung mit Instrumenten von feststehender Tonhöhe herbeizuführen. Herr Steiner in Verbindung mit Herrn Dr. Austerlitz, schritten sogar selber zur Konstruction eines solchen Instrumentes, dessen Schilderung die ganze Hälfte des Werkchens einnimmt. Die wissenschaftliche Deduction zeugt von großer Sicherheit, und läßt bis auf den Grund aller Stimmungsfragen blicken; vielleicht gerade darum wurde es mir so klar wie nie vorher, daß sie zu den an sich unlösbaren Fragen zu zählen sei, da jedem Lösungs-Versuche ein unlösbarer Rest verbleibt, mag man dies Eingeständniß noch so weit hinausrücken und auf noch so winzige Werthe beschränken.

Hüten wir uns, der Unmittelbarkeit und Frische des lebendigen Musicirens dadurch Abbruch zu thun, daß wir jede kleine Seelenregung zu destilliren und zu fixiren versuchen. Indem wir dem Künstler dadurch einerseits die Flügel lähmen würden, entzögen wir, ihm andererseits das Gefühl auf einfacher und sicherer Basis zu fußen. Diese Basis, unser heutiges Tonsystem, hat sich doch wahrhaftig als ertragfähiger Boden erwiesen.

Beruhen doch alle großen und sich scheinbar widersprechenden Erscheinungen der letzten beiden Jahrhunderte auf seiner Kraft und Elastizität.

Berlin. **Heinrich von Herzogenberg.**

Josef Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1890. Erster Band 1458—1733. Gr. 8° X, 354.

Als neulich an dieser Stelle die werthvollen Mittheilungen über die Jugend R. Keisers erschienen, wird mancher Leser daran gedacht haben, wie bedeutend und rasch der Ausbau der allgemeinen Musikgeschichte gefördert werden könnte, wenn in der musikalischen Lokalgeschichte fleißiger gearbeitet würde. Dieses Gebiet ist verhältnißmäßig leicht zu bestellen und an sich ließe sich erwarten, daß jedem gebildeten Musiker die Vergangenheit seiner Stelle, die Frage nach den Vorgängern und nach den früheren Zuständen am Herzen läge. Gleichwohl bildet Herr Voigt in Teuchern, der Verfasser des oben erwähnten Aufsatzes, eine vereinzelte Erscheinung und Werke die die Musikgeschichte eines bedeutenden Ortes im großen Stile aufrollen, gehören in Deutschland ganz und gar zu den Seltenheiten. Es sind vierzig Jahre verflossen, seit Moritz Fürstenau Musik und Theater am sächsischen Hofe zu beschreiben begann. Wenn seitdem nur jedes Jahrzehnt eine ähnliche Arbeit zu Tage gefördert hat, so ist das ein beklagenswerthes Ergebniß. Um so dankbarer müssen wir ein Buch begrüßen, das, wie das hier angezeigte, wieder einmal einen umfassenden Beweis für die Bedeutung musikalischer Ortsgeschichte ergiebt.

Stuttgart wird in Zukunft auf Grund der Ermittelungen Sittards in der älteren Musikgeschichte etwas höher eingeschätzt werden müssen, als das bisher der Fall

war. Wir haben es vorwiegend nur als die Stadt Jomellis beachtet. Nun zeigt es sich, daß in der schwäbischen Hauptstadt eine große Reihe von Tonmeistern ihren Sitz kurze oder längere Zeit aufgeschlagen hat, von deren Aufenthalt daselbst wir nichts oder wenig wußten. Heinrich Finck, Leonhard Lechner, Joh. Siegmund Kusser, Reinh. Keiser gehören darunter. Bei den letzten beiden lohnt es sich einen Augenblick zu verweilen, namentlich bei Keiser. Man staunt diesen Künstler plötzlich im Südwesten Deutschlands zu finden und sucht den Grund in widrigen Schicksalen, im unruhigen Künstlerblut und ähnlichen Dingen. Es hatte aber damit eine tiefere Bewandtniß. Nämlich Stuttgart hat sich erst ziemlich spät für die italienische Oper entschieden und vordem den Bestrebungen zur Errichtung eines deutsch-nationalen Musikdramas einigen Antheil geschenkt. Die Beweise hierfür finden wir in den Schilderungen, die Sittard im 4. Kapitel seiner Arbeit von den Festlichkeiten und scenischen Aufführungen am würtembergischen Hofe giebt. Da kommt doch inmitten des Schwankens zwischen französischen und italienischen Mustern immer wieder etwas Deutsches, zuweilen auch etwas gut Deutsches. So z. B. die »Lavinia« vom Jahre 1674, die — eine Dichtung eines Studenten der Theologie Namens Michael Schuster — nach den mitgetheilten Proben einer der besten Operntexte jener Zeit ist. Unsere Aufmerksamkeit haftet an dieser »Lavinia« aber nicht blos wegen des höheren Geschmacks in ihrer Sprache, sondern noch mehr deshalb, weil sie in gewissen Punkten unverkennbar mit der »Seelewig« Stadens Ähnlichkeit hat, also eine Verbindung zwischen Stuttgart und Nürnberg herstellt, das die Heimath und lange Zeit die Hauptstütze der deutschen Oper war. Auch Keiser scheint, wie aus einem von Sittard auf S. 107 mitgetheilten Briefe hervorgeht, in Nürnberg gewesen zu sein, ehe er nach Stuttgart kam und wie wir aus einem anderen Briefe schließen dürfen, den der Kammermusikus Höflein i Stuttgart an seinen Vorgesetzten gerichtet hat (S. 103 u. ff.) ist er auf dieser Reise auch nach Durlach gegangen. Durch die Namen dieser drei Städte wird das Feld markirt, auf dem die deutsche Oper ziemlich heimlich in ungünstiger Zeit ihr Dasein fristete. Von Durlach wußten wir das bestimmt, von Nürnberg konnten wir es ziemlich sicher schließen, von Stuttgart erfahren wir es durch Sittard's Buch. Es hilft also die Lücken ausfüllen, die zwischen der »Seelewig«, der Durlacher »Lucretia« und dem Mannheimer »Günther von Schwarzburg« liegen und es zeigt die Annahme berechtigt, daß im deutschen Süden die Herzen nie aufgehört haben für nationale Kunst zu schlagen. Wenn also Kusser und Keiser sich aus den hamburger Nöthen hinweg nach Stuttgart wendeten, so war das nicht Zufall und Abenteuerei, sondern die Hoffnung einer im Norden schwierigen oder verlornen Sache auf einem günstigen Boden dienen zu können; es war ein so natürlicher Schritt wie die Rückkehr eines Unglücklichen ins Elternhaus.

Bei Kusser hat dieses Redebild wörtliche Bedeutung. Denn sein Vater war fast zwei Jahrzehnte lang Musikdirektor an der Stiftskirche in Stuttgart.

Auch diese Nachricht gehört unter die zahlreichen Entdeckungen, die Sittard seinen Quellen, den Acten des Geheimen Haus- und Staatsarchivs in Stuttgart und denen des Finanzarchivs in Ludwigsburg verdankt. Welche Wichtigkeit sie für die Geschichte der Oper in Deutschland haben, ist an dem Falle Keisers bereits klargelegt worden. Für die Entwickelung anderer Gattungen der Tonkunst tragen sie nur wenig bei. Eine Stelle auf Seite 21 macht eine Ausnahme. Sie ist nicht den Acten, sondern einem Carmen des Nicodemus Frischlin entnommen und wirft ein Licht auf die Pflege der Instrumentalmusik in Süddeutschland vor dem siebenzehnten Jahrhundert, klingt somit an ein Thema an, welches Ph. Spitta kürzlich in einer gelegentlichen Anzeige höchst anregend behandelt hat.

Sehr bedeutend ist dagegen die Ausbeute, welche die Acten für das biogra-

phische Gebiet liefern. Die Namen die wir oben nannten, würden schon genügen: sie bilden aber nur einen Bruchtheil des großen Kreises von Musikern, den die Geschichte Sittards berichtigend, ergänzend und bestätigend berührt. An untergeordneteren Punkten muß naturgemäß die allgemeine Musikgeschichte stärker hereinspielen als an Plätzen ersten Ranges, die jeglichen Bedarf mit einheimischen Kräften zu decken im Stande sind. Aus diesem Grund ist die Geschichte kleinerer Orte instruktiver als die der Weltstädte, in denen die wirklichen Meister der Zeit zuweilen von berühmten Lokalgrößen verdunkelt werden. In Wien und London sind die Spuren Heinrich Schützens schwach. In Stuttgart hingegen sehen wir ihn als Schiedsrichter citirt an der Seite Carissimis. Auch die Bedeutung von Staden, Agazzari, M. Vulpius und anderen wird bekräftigend beleuchtet dadurch, daß das Bibliotheksverzeichniß des Stiftschores vom Jahre 1636 ihre Compositionen enthält. Sie standen neben dem in mehrfachen Exemplaren vorhandenen Opus musicum magnum des Orlandus, neben Hasler und Praetorius.

Was nun die nicht unbeträchtliche Zahl von Stuttgarter Musikern betrifft, die von Sittard zum ersten Male angeführt werden, so wünscht man allerdings, daß der Verfasser ihre Bilder mehr ausgeabeitet hätte. Auch ein Froberger, wahrscheinlich ein naher Verwandter des bekannten Joh. Jacob F. ist darunter. Unter den Gründen, die dazu bestimmt haben mögen, sich auf das zu beschränken, was die Acten geben und die Verfolgung und Lösung der entgegentretenden Fragen und Beziehungen bei Seite zu lassen, tritt namentlich die Rücksicht auf den populären Charakter des Buchs hervor. Es sollte nach der Vorrede »auch den der Musik ferner stehenden Kreisen ein größeres Interesse abgewinnen«. Dieser Gesichtspunkt scheint auch die Eintheilung des Stoffes bestimmt und veranlaßt zu haben, daß viele bekannte Sachen breit behandelt worden und Flüchtigkeiten untergelaufen sind.

Immerhin bleibt das Ergebniß der Untersuchungen Sittards bedeutend und macht uns auf die Fortsetzung gespannt, die sich mit der Glanzzeit Stuttgarts und dem Wirken Jomellis befassen wird.

Leipzig. **Hermann Kretzschmar.**

Christian Bartsch, Dainu Balsai. Melodieen litauischer Volkslieder, gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben. Heidelberg, Winters Universitäts-Buchhandlung. Erster Theil 1886. Zweiter Theil 1889. 8. XXXI und 248, XV und 304 Seiten.

Bekanntlich war es L. J. Rhesa, Professor der Theologie und Director des litthauischen Seminars zu Königsberg, welcher den litthauischen Volksgesang zuerst eingehend würdigte und die Bekanntschaft mit ihm weiteren Kreisen vermittelte. Dies geschah 1825, in Zeiten also, da solche Studien in ihrem frischesten Grün standen. Seitdem haben die Sprachforscher den Gegenstand nicht wieder aus dem Auge verloren. Aber es ging dem litthauischen Volkslied, wie lange Zeit dem deutschen: über der litterarischen Seite wurde die musikalische vernachlässigt. Schon Rhesa wandte seine Aufmerksamkeit vorzugsweise der Dichtung zu; als Anhang theilte er zwar 7 Melodien mit, meinte aber, sie würden einen geringen Begriff von der litthauischen Volksmusik geben, denn die Melodien seien außer-

ordentlich schwer festzustellen. Bei der Aufzeichnung und Abfassung in Noten gehe das Schönste verloren. Gleich dem Vogelgesange entschlüpften die plötzlichen Aufsteigungen und schnellen Abfälle, die sanften Verschwebungen jedem Versuch, sie festzuhalten. Die Nachfolger Rhesas: P. von Bohlen, Nesselmann, Bezzenberger, Kurschat, vor allem der Pole Oskar Kolberg haben sich auf die Musik wohl etwas tiefer eingelassen. Unversucht aber war bisher die Lösung der Aufgabe geblieben, das litthauische Volkslied wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise unter dem Gesichtspunkte der Melodie zu betrachten. Christian Bartsch hat sich an sie gewagt, und schon das Unternehmen verdient unser Lob. Volkslieder ohne Melodie sind keine Volkslieder, und alles was von ihrer Bedeutung für die Volkspsychologie gesagt worden ist, gilt nur, wenn man sie sich gesungen vorstellt. Die Gabe des Gesanges ist der Nährboden des Volkslieds, die Melodie den Worten gegenüber das Ursprünglichere, daher Ältere und auch Dauerhaftere, mag gleich ihr Wesen luftig und ungreifbar erscheinen. Will man diese Quelle des Wissens zum vollen Fließen bringen, so müssen die Schwierigkeiten, die Melodien in Zeichen festzuhalten, überwunden werden, seien sie noch so groß.

Die Dainos bilden die Hauptgattung des Volksgesanges der Litthauer. Außerdem kennen sie noch Raudos, Klagelieder um Gestorbene, von denen Rhesa zwei Beispiele mittheilt (S. 23 und 83), die aber keine ausgebildete Melodie zu haben pflegen, und Gesmes, geistliche Gesänge, Choräle, die den evangelischen Kirchenliedern nachgebildet sind und nur uneigentlich dem Volksgesange zugerechnet werden können. Dies war wohl der Grund, weshalb der Herausgeber sich auf Dainos beschränkte. Es giebt deren eine sehr große Anzahl. Die Brüder Iußkewicz haben, allerdings mit Einschluss einer Reihe von Raudos, nicht weniger als 2669 Texte gesammelt und von 1880—1883 in 4 Bänden herausgegeben. Die Melodien, welche die Sammlung von Bartsch bietet, belaufen sich auf ungefähr vier und ein halbes Hundert.

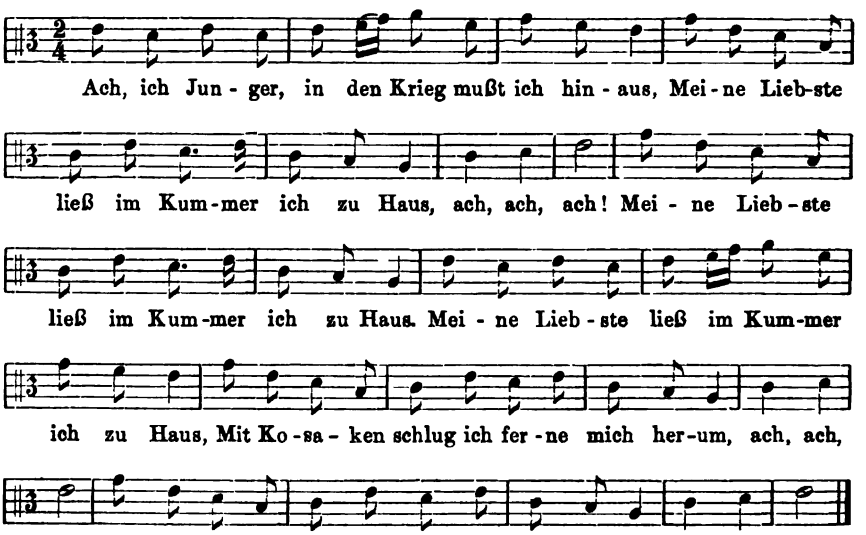
Man braucht nur wenige Bogen seines Werkes gelesen zu haben, um zu wissen, daß man mit einer höchst eigenartigen Volksmusik zu thun hat. Sie darf als Seiten- und Gegenstück zur Volksmusik der Skandinavier betrachtet werden. An die Seite stellt sie sich dieser durch die Continuität, mit welcher Altes — vielleicht Uraltes — sich in Neues und Neuestes hinein fortsetzt. Einen Gegensatz bildet sie durch den Charakter. Der skandinavische Volksgesang hat einen männlichen Grundton. Das Wesen des litthauischen ist das Frauenhafte; Frauen vor allen sind seine Pflegerinnen, er zeigt, wie sich die Welt in der Frauenseele spiegelt, und treffend erklärt Bartsch hieraus auch den Umstand, daß es unter den Dainos verhältnißmäßig wenig Trinklieder giebt. Fast gänzlich fehlt das epische Element, und die Lyrik ist eine eng umgrenzte, beinahe ganz in Erotik und sympathetischer Naturempfindung aufgehende. Aber innerhalb dieser Grenzen entfaltet sich eine zarte, naive Volksseele zu überraschendem Reichthum und fesselnder Schönheit.

Über die Art wie seine Sammlung zu Stande gekommen ist, berichtet Bartsch in umsichtig und anziehend geschriebenen Vorreden. Der erste Band sollte vorzugsweise Volkslieder enthalten, die bisher noch nirgends veröffentlicht waren, der zweite die in Büchern und Zeitschriften verstreuten bringen. Doch ließ sich der Plan nicht durchführen, denn auch im zweiten Bande erscheinen über hundert Melodien zum ersten Male, eine größere Anzahl noch als im ersten. Das brachten die Verhältnisse so mit sich, und es fällt uns ebensowenig ein, dem Herausgeber deswegen einen Vorwurf zu machen, als wir ihn wegen der acht Rubriken, in die er seinen Stoff gebracht hat, ausdrücklich loben wollen. Eine solche Sammlung kann und soll verschiedenen Zwecken dienen: wer ästhetische Befriedigung in ihr

sucht, wird sie anders geordnet wünschen, als derjenige, dem sie, wie uns, musikwissenschaftliches Material bieten soll.

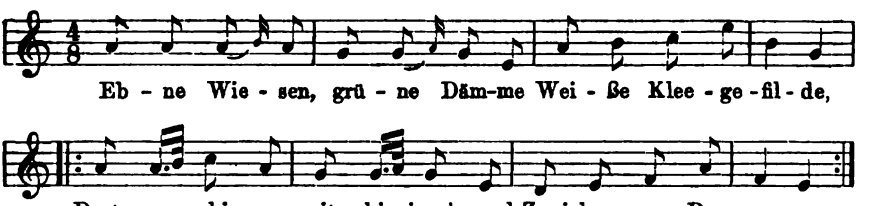
Die Vermuthung, daß viele dieser litthauischen Melodien ein hohes Alter haben müssen, ist mehrfach ausgesprochen und durch den Hinweis auf ihre Tonalität begründet worden. Auch Bartsch erwähnt »das auffallend häufige Hervortreten der ‚griechischen' oder ‚alten Kirchentonarten'« und führt eine Anzahl Beispiele an, wo dies der Fall sein soll (I, VII). Hier hat er nicht glücklich gewählt oder ist nicht gut berathen gewesen, denn neun dieser Beispiele stellen keine »alten« Tonarten dar, hingegen hat er mehre zu nennen unterlassen, die dem Leser, mein' ich, schon beim ersten Anblick auffallen müßten. Zur Verständigung sei vorausgeschickt, daß es sich um jene Octavengattungen handelt, welche seit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts aus der europäischen Musik mehr und mehr verschwunden sind, also *D*, *E*, *F*, *G*, und in gewissem Sinne auch die Octavgattung *A*, welche sich mit unsrer Molltonart nicht völlig deckt. Ich behalte die griechischen Benennungen Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Aeolisch bei, obgleich sie jenen Tonreihen mit Unrecht gegeben sind.

Der französische Gelehrte Bourgoult-Decoudray hat anläßlich der Grammatik der litthauischen Sprache von Kurschat und ihrer Musikbeigaben über eine litthauische Volksmelodie Betrachtungen angestellt, die von unserm Herausgeber würdig erachtet worden sind, in deutscher Übersetzung wiedergegeben zu werden (I, XIX). Ich an seiner Stelle hätte dies nicht gethan, denn der Franzose spricht wie der Blinde von der Farbe. Aber die Melodie selbst ist freilich der Beachtung werth. Bartsch hat sie Band II Nr. 381 mitgetheilt, aber, wie es scheint, selbst nicht bemerkt, daß sie im ausgeprägten Phrygisch steht. Ich bringe sie in ihre natürliche Tonlage, wo sie sich, wie folgt, darstellt:

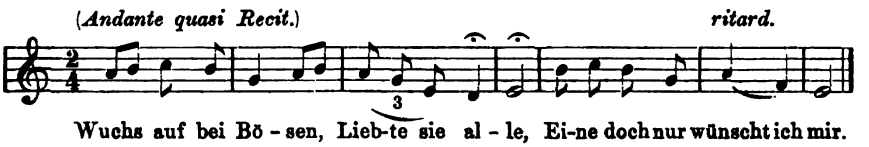


Schließen wir noch einige Beispiele derselben Tonart an. Der Präcentor Budrius in Pillupönen hat um 1840 eine Melodie aufgezeichnet, welche Bartsch Band I

unter Nr. 160 mit der Vorzeichnung von zwei Kreuzen wiedergiebt. Untransponirt lautet sie so:



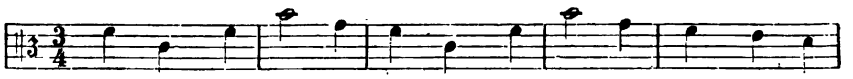
Eine andere kürzere Melodie (II, Nr. 218) hat Bartsch selbst dem Volksmunde abgelauscht:

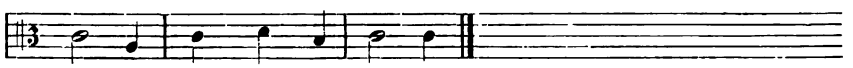


Es fällt auf, daß alle drei Melodien zu Texten gehören, in welchen vom Kriege gehandelt wird. In dem letzten spricht ein Jüngling, der nachdem er drei Jahre um sein Mädchen gefreit und sie endlich erworben hat, alsbald hinaus gegen den Feind geschickt wird. Das zweite wird nach seiner fünften Strophe auf die Schlacht bei Kunersdorf (1759) gedeutet. Trifft die Deutung zu, so kann die Melodie nicht mit dem Texte zugleich entstanden sein. Es ist nicht denkbar, daß eine solche phrygische Weise noch im XVIII. Jahrhundert erfunden wurde. Nehmen wir auch an, daß in dem abseits gelegenen Litthauen die alte Musikübung sich länger erhielt, als in den Haupt-Culturländern, so wäre doch immer die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts die äußerste Marke ihrer Entstehung. Davor dehnt sich das Gebiet ins Unbegrenzte: sie kann im XVI. Jahrhundert entstanden sein, aber auch viele Jahrhunderte früher; bis jetzt besitzen wir keinerlei Anhaltspunkte einer genaueren Bestimmung.

Wie phrygische Melodien, so sind auch dorische (I, 25; I, 60; I, 70), aeolische (I, 27; I, 62; I, 73; II, 167), mixolydische (I, 8[a]; I, 20; I, 48; I, 51 u. a. m.) in beträchtlicher Anzahl vorhanden. Selbst lydische fehlen nicht. Hervorzuheben ist Nr. 357 im 2. Bande, weil der wehleidige Charakter der Tonart aufs treffiichste zur Situation paßt: jemand ist gänzlich verarmt, er verkauft die letzten Kleider, um noch ein paar Schuhe für sein Weibchen zu erschwingen, dann wandert er fort mit dem Stab als einzige Habe:

Die zweite Hälfte der Melodie ist rhythmisch nicht in Ordnung; ich gebe sie aber so, wie Bartsch sie sich nach P. von Bohlen's Aufzeichnung hat gefallen lassen, da es hier mehr nur auf die melodische Führung ankommt. Drei andere Melodien (I, 16, I, 151, II, 173) lassen zwar auch den lydischen Tritonus deutlich hervortreten, nehmen aber gegen den Schluß eine dorische Wendung und haben größeren Theils ein anderes Ethos. Eine fünfte (II, 262) schließt, was bei litthauischen Melodien häufig vorkommt, auf der fünften Stufe und ist sehr merkwürdig durch die Art, wie im Tritonus geschwelgt wird. Ein verlassenes Mädchen klagt:



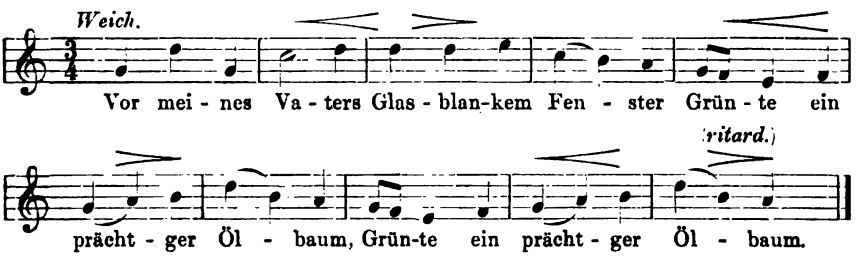


Wenn hiernach als feststehend angesehen werden muß, daß der Bestand der litthauischen Volksgesänge Melodien von hohem Alter enthält, so ist, wie mir scheint, dem Forscher der Weg deutlich vorgezeichnet. Er hat zunächst diese ältesten Bestandtheile auszusondern und muß von ihnen aus die Übergänge verfolgen, welche die Melodiebildung bis in die moderne Zeit hinein erkennen läßt. Auch Melodien in unserm Dur und Moll sind in großer Anzahl vorhanden. Moll überwiegt stark, und Melodien, in denen es rein ausgeprägt ist, werden wir ein Recht haben, wenigstens in dieser ihrer Form als neuere Erzeugnisse anzusprechen. Bei Dur-Melodien ist dies nicht ohne weiteres gestattet, weil das Dur auch im Volksgesange früherer Jahrhunderte erscheint, namentlich bei den Deutschen, deren Cultur die Litthauer vorzugsweise berührte. Diejenigen Melodien aber, welche weder in Dur oder Moll stehen, noch in das System einer der oben genannten Octavengattungen passen, müssen Zwischenbildungen sein, die als solche auch ihrer Entstehungszeit nach ungefähr bestimmt werden können. Früher als ins XVII. Jahrhundert können sie nicht fallen. Dagegen bleibt die Möglichkeit der Entstehung in neuer Zeit immer offen, denn ein Volk, in welchem sich Melodien alter Tonarten bis heute lebendig erhalten haben, kann sich auch noch jeden Tag gelaunt fühlen, diese in moderner Richtung umzubilden.

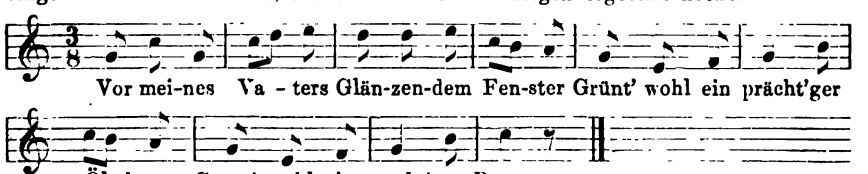
Andererseits ist klar, daß wenn die Neigung zum Umbilden im Volke einmal geweckt war, sie sich an solchen Objecten in verschiedenster Weise äußern konnte, und die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß eine Menge Varianten der alten Melodien bei ihm im Schwange gehen. Hier rühre ich an einen Mangel unserer sonst so verdienstlichen Sammlung. Der Herausgeber hätte mehr, als geschehen ist, darauf bedacht sein müssen, eine und dieselbe Melodie durch das litthauische Gebiet zu verfolgen und sie möglichst vielen Personen abzuhören. Erweist sich diese Methode schon bei einem Volksgesang, der wie der deutsche einen überwiegend modernen Charakter trägt, als höchst ersprießlich — Ludwig Erks Arbeiten sind in dieser Hinsicht ein noch immer unübertroffenes Muster — mit wieviel größerem Erfolge wird man sie bei den litthauischen Volksliedern verwenden können. Auch will ich nicht verschweigen, daß mir über die Zuverlässigkeit der Aufzeichnung bisweilen Bedenken gekommen sind. Nicht bei den Melodien, welche Bartsch selbst aus dem Volksmunde gesammelt hat. Offenbar ist er mit großer Sorgfalt zu Werke gegangen, und an der nöthigen musikalischen Ausrüstung scheint es ihm

auch nicht gefehlt zu haben. Aber seine Gewährsmänner wollen mir nicht alle gleich vertrauenswürdig vorkommen, namentlich v. Bohlens Aufzeichnungen dürften nur mit Vorsicht zu gebrauchen sein. Nicht nur daß zur richtigen Erfassung so eigenartiger Tongebilde Schärfe des Gehörs, musikalisches Gedächtniß und die Fähigkeit gehört, von der gewohnten Musikweise zu abstrahiren — Dinge die nicht ein jeder in dieser Vereinigung besitzt, und ein Phonograph ist nicht immer gleich zur Hand — aber es hat auch manchem Sammler für erlaubt gegolten, willkürlich zu ändern, wenn er der Meinung war, daß die Melodie »ursprünglich wohl so gewesen sein müsse«. Der Lockung scheint man besonders in solchen Fällen erlegen zu sein, wo man eine alte Tonart zu entdecken glaubte, die aber nicht rein ausgeprägt schien. Sind darauf hin nicht manche chromatische Zeichen getilgt worden, die das Volk doch wirklich anwendet? Budrius aus Pillupönen hat um 1829 eine Melodie aufgezeichnet, welche Bartsch I, 24 mittheilt. Nach demselben Budrius ist die Melodie schon in den »Neuen Preußischen Provinzialblättern von 1848« veröffentlicht. Dort findet sich, wie eine Anmerkung unseres Herausgebers sagt, von allen Erhöhungszeichen, mit denen sich uns die Melodie vorstellt, keines außer dem $\sharp$ vor $\bar{g}$. So steht allerdings eine reine phrygische Melodie da, die nur aeolisch cadenzirt, während die Aufzeichnung unserer Sammlung eine Mischbildung bietet. In welcher Gestalt hat denn nun Budrius die Melodie gehört? Mir scheint, hier hat ein »Kenner« ins Alterthümliche retouchirt.

Immerhin bietet die Sammlung doch einiges lehrreiche Material zur Beobachtung des genannten Umbildungsvorgangs. Ich muß mich auf wenige Beispiele beschränken, aber sie werden für den Zweck genügen. Eine mixolydische Daina, welche 1886 südlich von Memel gehört worden ist, lautet so (II, 189):

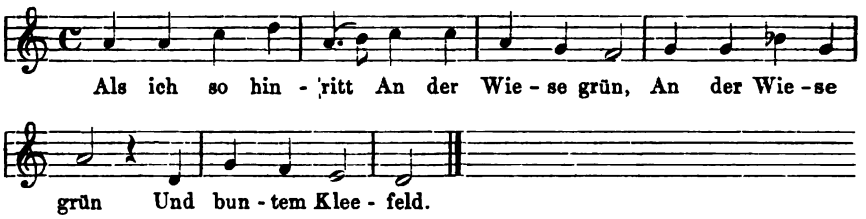


Zum letzten Tone sei bemerkt, daß manche Dainos-Melodien auf der zweiten, einige sogar auf der siebenten Stufe endigen. Das ist aber wohl weniger als wirklicher Schluß zu verstehen, wie als Zurückleitung in den Anfang. Eine Daina hat immer mehre Strophen und so vertritt, wenn ich meiner Empfindung trauen darf, der Anfangston der folgenden Strophe in solchen Fällen zugleich den Schlußton der vorhergehenden, bis auf die letzte Strophe, die dann mit einer sehr eigenthümlichen Wirkung wie in der Luft schweben bleibt. Der mixolydische Charakter der Melodie tritt deutlichst hervor. In einer anderen Gegend Litthauens aber singt man sie modernisirt; Bartsch hat sie 1856 folgendergestalt notirt:

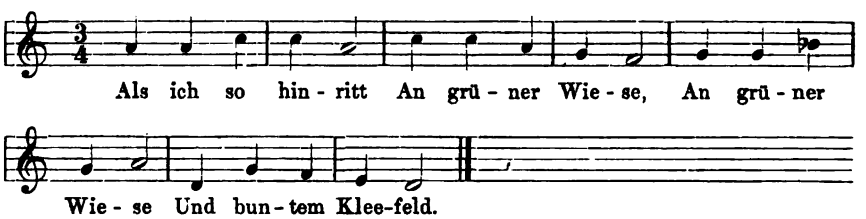


Hier haben wir einfaches Cdur. Nur noch die Hinneigung der Melodie zum *g* deutet von fern auf die mixolydische Urgestalt.

Man betrachte nun diese Daina (II, 312[a]):



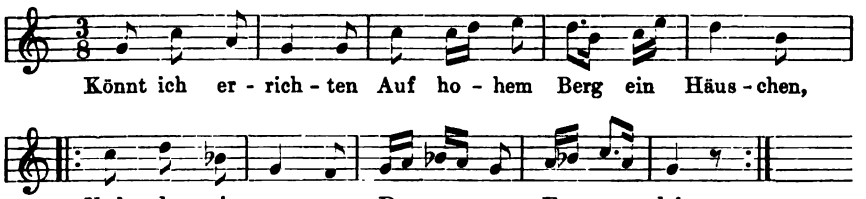
Das ist dorisch; und auch das *fa* im vierten Takte ist ganz systemgemäß, da die Bewegung wieder abwärts führt. Aber ein in moderner Vorstellung befangenes Gehör konnte dadurch verleitet werden, die ganze Partie bis hierher als Fdur zu empfinden. Wie denn auch geschehen ist:



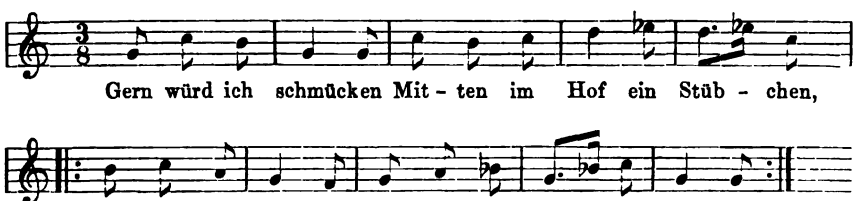
Das ist eine Melodie in Fdur, welche nach Dmoll modulirt.

Das litthauische Volk singt nur einstimmig und unterscheidet sich hierdurch scharf von den Russen, die bekanntlich gern eine naturalistische Mehrstimmigkeit improvisiren. Aber es erklärt sich hieraus leichter, warum die Octavengattungen immer noch bei den Litthauern in Gebrauch bleiben. Diese Tonreihen dulden zwar eine Mehrstimmigkeit, aber ihr inneres Wesen beruht nicht auf ihr, und kommt besser zur Entfaltung ohne sie. Eigenartige Instrumente haben sie mehre und musiciren eifrig auf ihnen. Bartsch widmet ihnen eine besondere kleine Abhandlung mit Abbildungen (II, XI—XV und 2 Tafeln). Er sagt nichts darüber, wie sich die Instrumente dem Gesange gesellen, was doch in diesem Falle besonders wichtig wäre. Annehmen aber darf man, daß dieses nicht nach den Regeln der modernen Harmonielehre geschieht. Natürlich haben sie sich der harmonischen Anschauung unserer Zeit nicht verschließeu können, und sehr viele ihrer neuern Lieder sind in Bau und Modulation den unsern gleich oder wenigstens ähnlich. Aber wo sie in auffälligerer Weise abstechen, wird man immer zunächst versuchen müssen, dies auf rein melodischem Wege zu begreifen. So besonders, wenn sie in eine andre Tonart ausweichen. Das letzte der angeführten Beispiele hat gezeigt, daß eine solche Ausweichung ursprünglich garnicht vorhanden gewesen zu sein braucht. Aber Modulation im Sinne vom Hinübergehen in eine andre Tonart ist auch im rein melodischen Gesange möglich und schon die Griechen bedienten sich ihrer. Nur vollzieht sie sich in andrer Weise: der Grundton der neuen Tonart bleibt derselbe, wie der der verlassenen, aber die Tonreihe, welche auf ihm aufgebaut wird, ist anders geordnet. Bei uns verhält es sich umgekehrt, im Dur, versteht sich, dessen Potenz allein den vollen Gegensatz zur

alten Theorie darstellt: die Scala der durch Modulation erreichten Tonart ist dieselbe, aber ihre Lage im Tongebiet eine andere. Ich meine nun unter den Dainos eine Melodie gefunden zu haben, in welcher rein im alten Sinne ausgewichen wird (I, 110):



Der Harmonist unsrer Tage wird geneigt sein zu sagen, diese Melodie stehe in C dur, modulire im zweiten Theile nach F dur und kehre mittelst Halbschlusses nach C dur zurück. Mir scheint, daß es eine mixolydische Melodie ist, deren zweiter Theil ins Dorische modulirt und in dieser Tonart auch abschließt. *G* ist Tonica für beide Theile, aber im ersten wird die Tonreihe *g a h c d e f g*, im zweiten die Tonreihe *g a b c d e f g* auf sie bezogen. Und hier leistet mir eine Variante erwünschte Dienste (I, 109):



Ein wunderlich untonales Gebilde! Aber eines lehrt es mit Bestimmtheit: die Sängerin dieser Daina, welche die ursprüngliche Tonalität der Melodie nicht mehr verstand und sie daher in solcher Weise umbildete, faßte den zweiten Theil mollartig auf, und suchte von hier aus auch den ersten Theil einigermaßen conform zu gestalten. In der Auffassung des zweiten Theils wurde sie durch Tradition und Empfindung sicherlich richtig geleitet. Dann kann dessen eigentliche Tonart aber nur das Dorische gewesen sein, welches ja auch zum Mixolydischen in naher Verwandtschaft steht. Man wird, glaube ich, auch finden, daß die Melodie, so verstanden, einen ganz eigenen Reiz in sich birgt, der bei der andern Auffassung nicht vorhanden ist.

Freilich, nicht immer gelingt es, so tief in die Genesis dieser Tonwesen hineinzublicken. Manche spotten in schrankenloser Launenhaftigkeit jeder Regel, andre lassen wenigstens zweifelhaft, wohin sie gehören, und ein gewisses Recht dazu soll man dem Volksgesang immerhin zugestehen. Indessen glaube ich, daß gerade bei solchen scheinbar regellosen oder unbestimmten Melodien scharfe Beobachtung der Tonfolgen und sorgfältigere Variantensammlungen noch manches Räthsel lösen könnten. Andre Seltsamkeiten erklären sich ohne weiteres aus dem Wesen einstimmigen Gesanges. Es ist nicht durchaus nothwendig, daß eine Melodie immer auf der Tonica schließt, noch weniger, daß sie stets auf dieser beginnt. Es kommt

nur darauf an, daß im Verlauf der Melodie überhaupt ein Ton als der beherrschende hervortritt. Die Dainos schließen denn auch auf den verschiedensten Stufen, besonders oft auf der fünften und dritten, aber auch auf der vierten und zweiten, selbst auf der siebenten (II, 205a; 283); und sie beginnen nicht nur auf der ersten, dritten und fünften, sondern auch auf der siebenten, vierten und zweiten. Ich denke nicht fehl zu gehen, wenn ich diese letzte Erscheinung aus dem natürlichen Bestreben erkläre, beim Anfang eines Gesanges die Stimme ein weniges über das Mittelmaß zu erheben, wie sich andrerseits häufig Stellen finden, wo tiefbetonte Silben noch um eine Stufe unter das Niveau sinken, welches nach Maßgabe der Tonart das natürliche wäre. Wer das oben angeführte Beispiel Nr. 110 betrachtet, wird bemerken, daß das Achtel des siebenten Taktes (f) ein solcher übermäßiger Tiefton ist. Ähnliche Fälle bietet unsre Sammlung ziemlich viele (Nr. 111, Takt 4; 239, Takt 4; 336, Takt 6; auch 57, Takt 3).

Über die rhythmischen Eigenthümlichkeiten der Dainos enthalte ich mich des Urtheils, weil ich glaube, daß nur der Kenner der litthauischen Sprache zu einem solchen berechtigt ist. Durch seine Übersetzung hat Bartsch es übrigens auch dem Nichtkenner ermöglicht, den vielfachen Accentverschiebungen nachzugehen, die hier vorkommen müssen. Vielleicht deutet die häufige Anwendung von Hemiolen auf eine Beeinflussung durch das deutsche Lied des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Ein einziges Mal habe ich beim Schlußfall einer im dreizeitigen Maße sich bewegenden Daina auch jene Synkopirung des zweiten und dritten Takttheils auf einer schwach betonten Silbe gefunden, welche in den deutschen Gesängen des XVII. Jahrhunderts Manier geworden ist (I, 26), und möchte um so eher glauben, daß die — aeolische — Melodie aus dieser Zeit stammt, als die Erhöhung der sechsten Stufe im fünften Takt eine chromatische Eleganz ist, die dem Wesen damaliger Musik durchaus entspricht.

Ich schließe mit einem doppelten Wunsche. Möchten die Bemühungen um das kunsthistorisch hochwichtige litthauische Volkslied, die bereits zu so schönen Ergebnissen geführt haben, nicht nachlassen, und die Forschung nach jener Richtung hin fortführen, die ich mir erlaubte anzudeuten. Möchten aber auch alle, die es angeht, sich beeifern, von den Schätzen Besitz zu nehmen, die der fleißige Verfasser für sie zusammengespeichert hat.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Johann Lewalter, Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben. 1. Heft. Hamburg, 1890. G. Fritzsche. kl. 8. VIII und 68 Seiten.

Im Anschluß an das große Werk von Bartsch möge dies Heft hier kurz angezeigt sein. Im Jahre 1885 gab Otto Böckel ein Buch »Deutsche Volkslieder in Oberhessen« (Marburg, Elwert) heraus, das eine fleißige Sammlung von Texten, dazu in einer ausführlichen Einleitung viel Lehrreiches und manch ein beherzigenswerthes Wort enthält. Lewalter sagt es nicht ausdrücklich, ist aber gewiß durch dieses Buch zu seiner Arbeit angeregt worden. Böckel bietet keine Melodien und tritt sehr gelehrt auf; Lewalter berücksichtigt Text und Musik gleichmäßig und löst so, wenn auch in anspruchsloserer Form, seine Aufgabe vollständiger. Die

Melodien sind ihrer Mehrzahl nach bekannt, auch manches von dem, was dem Verfasser neu zu sein scheint, möchte sich anderweitig nachweisen lassen. Er hat nicht bemerkt, daß die Melodie seiner Nr. 9 im wesentlichen mit der von Erk im »Liederhort« unter Nr. 38a veröffentlichten übereinstimmt, und Nr. 11 hängt gewiß zusammen mit der Melodie des Handwerksburschenlieds »Es, es, es und es, Es ist ein harter Schluß«. Der Werth des fleißig gearbeiteten Büchleins liegt hauptsächlich in zwei Dingen: es lehrt an seinem Theile, wie der Volksgeist auch an altererbtem Gut vermehrend, kürzend, umbiegend, anpassend, mischend in unausgesetzter Thätigkeit ist, und giebt zugleich eine Statistik dessen, was zu einer bestimmten Zeit auf einem engumgrenzten Gebiete Deutschlands an Volksliedern noch lebendig war. Bei dem sicher bevorstehenden tieferen Niedergange des deutschen Volksgesanges hat solch ein statistisches Bild seine geschichtliche Bedeutung. Ich gestehe, der Bestand ist immerhin größer, als ich erwartet hätte, und scheint mit vorliegendem Hefte noch nicht einmal erschöpft zu sein. Der Titel wenigstens stellt eine Fortsetzung in Aussicht, die wir dankbar aufnehmen werden.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Otto Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Erstes Heft. Gütersloh, Bertelsmann, 1891. 8. 80 Seiten.

Erste Lieferungen stückweise erscheinender Werke werden der Regel nach in dieser Zeitschrift nicht besprochen. Wenn ich hier eine Ausnahme mache, so geschieht es, um, so viel an mir ist, ein gutes Werk zu fördern. Otto Kade hat sich ein langes Leben hindurch mit Sammeln älterer Passionscompositionen beschäftigt, und ein Material zusammengebracht, das ihn in den Stand setzt, die Entwicklung dieser Kunstform auf breiter Grundlage darzustellen. Siebenunddreißig, zwischen 1500 und 1631 entstandene Werke dieser Art stehen ihm für seinen Zweck zu Gebote, darunter sind vierzehn, welche bisher Niemandem oder nur Wenigen bekannt waren. Die beste Art, diesen Stoff zu Nutz und Frommen der Wissenschaft zu verwenden, wäre nun die, daß die Passionen in einer umsichtig gearbeiteten, mit kritischen und erläuternden Bemerkungen versehenen Ausgabe der Welt vorgelegt würden. Aber hierzu gehören zwei: einer, der die Ausgabe macht und ein anderer, der sie verlegt. Und dieser andere wird sich nach einem dritten Partner umschauen, dem Publicum, welches die Ausgabe kauft. Ob ein solches vorhanden ist, könnte nur die Erfahrung lehren. Wer auf dem Felde der Musikwissenschaft arbeitet, ist Zeuge, daß es oft ans Unmögliche grenzt, selbst die werthvollsten Arbeiten ohne schwere Opfer ans Licht zu bringen, und nicht jeder mag einem neuen Unternehmen gegenüber das Risico laufen.

Kade sah sich daher genöthigt, die Form der mit Probestücken durchflochtenen Beschreibung zu wählen, kann aber die Aussicht auf vollständige Mittheilung wenigstens der wichtigsten Passionen eröffnen, wenn die Betheiligung der bücherkaufenden Welt eine genügende sein wird. Selbstverständlich wünschen wir, daß die Publication zu Stande kommt, und hoffen, unsere Leser thun das gleiche, und geben ihrem Wunsche den entsprechenden Ausdruck.

Der Stoff gliedert sich von selbst in zwei Gruppen: die motettenhaften und die dramatisirten Passionen. Die letztere Form ist die ältere, aber für eine geschichtliche Darstellung empfiehlt es sich, sie an zweiter Stelle zu behandeln, da

sie es ist, auf deren Grunde sich die Passion zur höchsten Höhe hebt, während die motettenhafte Form abstirbt. So hat denn Kade auch gethan. Im vorliegenden ersten der angekündigten sechs Hefte bespricht er nach kurz orientirender Einleitung die Werke von Hobrecht, Galliculus, Resinarius, Johannes Gallus, Cyprian de Rore, Ludwig Daser, Bucenus, Ruffus, Jacobus Gallus, Regnart, Gese und die ältere Passion des Joachim von Burck. In jedem Falle giebt er Quelle und Fundort der betreffenden Composition, beschreibt deren äußere Erscheinung, sucht das Entstehungsjahr festzustellen, untersucht den Text, darnach Form und Charakter der Musik und weist auf das Verwandte oder Gegensätzliche zwischen ihm und den umgebenden Werken derselben Gattung hin. Reichliche Musikbeispiele verdeutlichen die Beschreibung; ein sinniger Gedanke ist es, jedesmal die vollständige Anfangspartie eines Werkes dem Beginn der Untersuchung vorauszuschicken, und so den Leser gleichsam mit den Worten des Componisten selbst zu grüßen.

Dem Bruchstück gegenüber muß jede Kritik unzulässig erscheinen, die mehr sagt, als was in Vorstehendem eingeschlossen ist. Die Bitte, auf Correctheit des Druckes genau Acht zu geben, sprechen wir aus, weil uns in Text und Noten des Heftes mehre Satzversehen aufgefallen sind. Gewiß wird der Verfasser überall auch den erreichbarsten Grad von Prägnanz und Anschaulichkeit in der Darstellung anstreben. Er weiß so gut wie wir von den Schwierigkeiten, die ein Schriftsteller bei Beschreibung eines Musikstücks überwinden muß, und daß er schon viel erreicht hat, wenn es ihm gelingt, nicht mißverstanden zu werden.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Notizen.

Sperontes. Es ist mir eine kleine Notiz über Sperontes zugegangen, die ich an diesem Orte bekannt machen möchte, wo ja zum ersten Male das Dunkel dieses Namens zu lüften durch Spitta versucht wurde. (I. Jahrgang 1885, 1. Heft.)

Sie bezieht sich auf eine Zinn-Medaille im Besitze des Herrn Regierungsraths M. Meissner in Altenburg. Vorderseite: Umschrift: »*Sigismundus Scholz Aet.* 50«. Brustbild des Genannten nach Links mit Allongenperrücke, gesticktem Rock und gestickter Weste. Unten »C. F. Loos«, das ist der Nürnberger, nicht der Berliner Künstler.

Rückseite: das Wappen des Genannten, im goldenen Felde zwei gekreuzte Schnabelflöten, welche ebenso zwischen der Helmzier, zwei an den Spitzen auswärtsgebogenen Büffelhörnern, erscheinen; Umschrift: »*Pars mea deus — in aeternum*«. Im Abschnitt unten 1767.

Der Besitzer hat oft, aber vergeblich gesucht, wer dieser Scholz gewesen sei, hat auch diese Medaille in keinem der vielen Münzkataloge gefunden. So enthält Ampachs ausführlicher Katalog nur eine Medaille auf M. Joh. Heinr. Scholz, einen Lehrer in Langwaltersdorf, geb. 1729 (Jubiläum 1805). Die vorliegende Münze ist sehr gut geprägt.

Der Besitzer vermuthet nun, diese Münze sei 1767 von Verehrern des Dichters veranlaßt worden, also 17 Jahre nach seinem Tode, wenn Sperontes jener Scholze aus Lobendau war (geb. 20. März 1705). Eine Titelangabe fehlt: dies könnte sich aus der Verbummelung des Scholze erklären. Andererseits scheinen mir die Schnabelflöten allerdings sehr auf einen Musiker hinzuweisen, die auch als Schlußvignetten im Buche selber einigemale begegnen. Ich knüpfe hieran keine weiteren Schlüsse, zu denen ich mich nicht berufen fühle.

Einen kleinen Druckfehler in Spittas Aufsatz möchte ich zum Schluß noch angeben. Der Neudruck von 1742 druckt bei den vier falschen Liederanfängen 25 : 10. (Nicht 15 : 10; Anmerkung 2. S. 39.)

Dresden. **R. Kade.**

Zu S. 178 ff. dieses Jahrgangs der Vierteljahrsschrift f. M. Durch die freundliche Mittheilung des Herrn C. Krebs in Berlin wurde ich auf eine Handschrift aufmerksam gemacht, welche den Forschern, die sich bisher mit Sweelinck beschäftigt haben, entgangen ist.

Mscr. nr. 62 der Kgl. Bibliothek Berlin, ein Band in quer 4°, ist eine noch nicht bekannte Kopie des Sweelinck'schen Lehrbuches. Ich möchte hier einige Bemerkungen über ihr Verhältniß zu den beiden anderen uns bekannten Kopien

(Hamburg. Stadtbibl.) nachtragen. Auf dem Vorderdeckel des Bandes steht: »*Berchardus Gramman. Anno* 1657«. Der Innentitel des unpaginierten Buches lautet:

»*Composition* Regeln
Herrn
M. Johan Peterson Sweling
gewesenen
Vornehmen *Organisten* in
Amsterdam«.

Wie der Zeit nach, so gehört auch inhaltlich dies Mscr. 62 zwischen die beiden Hamburger Mscr. 5383 und 5384. Es hat überall die kurze und knappe Fassung von nr. 5383 und ist nur in einigen Absätzen etwas ausführlicher; es ist aber nicht mit so viel eigenen Ausführungen des Schreibers durchsetzt wie nr. 5384. Der Inhalt von nr. 62 deckt sich im einzelnen fast genau mit dem von nr. 5383. Zieht man dazu einige Eigenthümlichkeiten der Schreibung mit in Betracht, so stellt sich nr. 62 als einfache, nur in einigen Punkten erweiterte Kopie von nr. 5383 dar.

Über die Person des Schreibers, Burchard Gramman, habe ich nichts in Erfahrung bringen können; er muß aber jedenfalls mit den Hamburger Schülern Sweelincks in Verbindung gestanden haben. Daß Gramman selbst Organist war, dafür sind mehrere Anzeichen vorhanden. Er nimmt auf die Bedürfnisse der Organisten Rücksicht, indem er in seinen Beispielen unter die einzelnen Noten die entsprechenden Buchstaben und Zeichen der Orgeltabulatur setzt. Ganz am Schlusse macht er eine Bemerkung, welche sich in den beiden Hamburger Kopien nicht vorfindet: »Vor einen Organisten, der zur Teutschen Tabulatur gewohnet, Vnd sich in die Noten Vielleicht so gar nicht richten könte: deuchtet mich nicht Vneben, die *Modos* auff diese Art zu Vnterscheiden«. Und nun folgen zwei kleine Tabellen, in welchen er die Hauptakkorde der »*Modi Authentici seu Regulares In Cantu duro*« und der »*Modi Plagales seu Transpositi In Cantu ♭ molli*« zusammenstellt. —

Noch bitte ich die Leser dieser Zeitschrift, auf S. 147 den Noten des Altes im ersten Beispiel diese Messung: 𝅗𝅥 3 𝅗𝅥 zu geben; die zweite Note, $\bar{e}$, muß über dem *c* des Basses stehen; ebenso S. 158, 3. Beispiel, Takt 2. Auf S. 196 oben und 240 unten verbessere man »*Jering*«. Jering war, wie aus Dreyhaupt hervorgeht, nicht Pastor an St. Moritz gewesen. Damit wird der letzte Anspruch, den das S. 196 erwähnte Bild darauf erheben konnte, S. Scheidt darzustellen, beseitigt. Auf Seite 188 endlich wolle man bemerken, dass Scheidt im Jahre 1621 eine Sammlung von Tänzen erscheinen ließ, auf deren Titel er sich schon »*Organista et Capellae Magister*« nennt. Seine Ernennung zum Kapellmeister muß also Ende 1620 oder Anfang 1621 erfolgt sein.

Charlottenburg. **Max Seiffert.**

Gaudeamus igitur. In den »Burschenschaftlichen Blättern« von 1891 veröffentlicht Dr. A. Kopp eine Abhandlung über die Entstehung des *Gaudeamus igitur*, in welcher er zu dem Ergebniß gelangt, daß das berühmte Studentenlied weder von hohem Alter, noch, wie bisher angenommen wurde, als das Vorbild zu Günthers »Brüder! laßt uns lustig sein« anzusehen sei. Die Sache verhalte sich vielmehr umgekehrt, Günthers Lied sei das Original und das *Gaudeamus* die Nachbildung. Der von Kopp geführte Wahrscheinlichkeits-Beweis hat etwas sehr einleuchtendes, und wenn es nicht endlich noch gelingen sollte — was bis jetzt ver-

geblich angestrebt worden ist — das Vorkommen des *Gaudeamus* in früherer Zeit irgendwo nachzuweisen, dürfte es bei Kopps Annahme dauernd sein Bewenden haben. Ich erwähne sie hier nicht nur um meine Zustimmung kund zu geben, da ich früher die allgemeine Meinung theilte, sondern besonders um stärker als es durch ihn selbst geschehen ist hervorzuheben, daß Kopps Ansicht auch durch die Beschaffenheit der Melodie gestützt wird. Er macht darauf aufmerksam, daß das Gedicht ursprünglich nur vierzeilige Strophen gehabt haben müsse, welche erst wegen der auf einen größeren Umfang angelegten Melodie zu fünfzeiligen erweitert seien. Gewiß, und die Erweiterung ist mit einer Unbekümmertheit um Sinn und Gedankenfortschritt vorgenommen worden, wie sie nur der fröhlichen Burschenwelt eignen. Am meisten gilt dies von der zweiten Strophe: auch wenn man in der letzten Zeile statt *Ubi jam fuere* conjicirt *Ubi sunt? Fuere!*, ein vernünftiger Sinn kommt dennoch nicht hinein. Aber selbst für eine fünfzeilige Strophe ist die Melodie immer noch zu lang. Sie fordert mit ihrem zweigliedrigen, zu wiederholenden Aufgesang und ihrem dreigliedrigen Abgesang $2 \times 2 + 3 = 7$ Zeilen. Es widerstreitet einem Grundgesetz des Liedbaues, den Aufgesang zu denselben Worten zu wiederholen, wie es doch im *Gaudeamus igitur* geschieht. Sieben Zeilen aber hat die Strophe in Günthers Gedicht. Also wird die *Gaudeamus*-Melodie ursprünglich auch für dieses erfunden worden sein.

Somit ließe sich der Entwicklungslauf folgendergestalt skizziren. In Leipzig, zwischen 1717 und 1719, entstand Günthers Gedicht. Man sang es zuerst im Tanz-Rhythmus einer Sarabande in Moll. Dieser Rhythmus ist auch der Dur-Melodie eigen geblieben, welche sich sonst aus der Melodie zu Günthers »Nahrung edler Geister« entwickelt zu haben scheint (s. Jahrg. 1885 dieser Zeitschrift, S. 98 f.). Angeregt durch Günthers Lied dichtete, richtiger wohl: improvisirte in der Folgezeit ein Studiosus das *Gaudeamus* mit vierzeiliger Strophe. Er mochte vom elterlichen Pfarrhause her das mittelalterliche Gedicht *de contemptu mundano* kennen (die einzige bis jetzt entdeckte Quelle des *Gaudeamus*) und entlehnte ihm ungenirt das Wortmaterial der zweiten und dritten Strophe. Welcher Melodie er sein Kunstwerk gesellte, wissen wir nicht. Wie aber der Text an Günthers beliebtes Lied erinnerte, so verlangte man auch nach dessen Melodie. Nun wurden die Strophen, so viel es ihrer damals sein mochten, zu fünfzeiligen breit getreten. Dies alles wird um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, kann keinesfalls vor dem Jahre 1736 geschehen sein, in welchem der erste Theil der »Singenden Muse an der Pleiße« erschien, der noch die Moll-Melodie enthält. 1780 waren Text und Melodie allbekannt. 1781 spricht Kindleben vom *Gaudeamus igitur* als einem »alten Burschenlied«. Sein Ursprung war also unter der leichtlebigen Jugend damals schon vergessen. Das wird niemanden Wunder nehmen, der verwandte Vorgänge aus unserm Jahrhundert vergleicht. Wie viele der Tausende, die es Jahr für Jahr singen, kennen die Geschichte des Lieds vom »lustigen Musikanten, der einst am Nil spazierte«? Oder wie viele wollen sie kennen?

Philipp Spitta.

Musikalische Bibliographie

von

Prof. Dr. F. Ascherson,

Bibliothekar und erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 3. Aufl. Besorgt von O. Kade. 3. Bd. XV, 640 S. gr. 8. Leipzig, F. C. E. Leuckart. n. 12 ℳ. [S. ob. Bd. III. S. 610.]

***Annuaire** du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Quatorzième année. 211, 1 S. 8. Gand, librairie générale Ad. Hoste et Bruxelles, libraire scientifique. 1890.*

Bautz, J., Geschichte des deutschen Männergesanges in übersichtlicher Darstellung. VII. 80 S. gr. 8. Frankfurt a/M., Steyl und Thomas. Hof-Musikalienhandlung. n. 1 ℳ 50 ₰.

Frhr. v. Berger, A., Epilog zur Mozart-Centenarfeier 1891 zu Salzburg. 14 S. 8. Salzburg, Herm. Kerber. n. 70 ₰.

Bergmeier, J., Führer durch die cäcilianische Kirchenmusik mit besonderer Rücksichtnahme auf leichte Ausführbarkeit. Treuer Rathgeber bei Neuanschaffung von Kirchenmusikalien. V, 80 S. gr. 8. Passau, Rudolf Abt, Verlags-Conto in Comm. n. 1 ℳ.

Bericht, 20., des Königl. Conservatoriums für Musik zu Dresden. 35. Studienjahr. 1890/91. 42 S. gr. 8. Dresden, Warnatz und Lehmann, Hofbuchhandlung. baar 30 ₰.

***Bertolotti,** Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani. Milano, Ricordi e Co. 130 p. 8 fig.*

Blumner, M., Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891. X, 256 S. 4. mit 1 Bildniß. Berlin, Horn u. Raasch. n. 6 ℳ., Einbd. baar 1 ℳ 50 ₰.

Böhme, E. F. H., Die Geschichte der Musik, zusammengefaßt und dargestellt in synchronistischen Tabellen unter Berücksichtigung der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte. 40 S. gr. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 M.

***de Bovet,** A., Charles Gounod, his life and works. 8. London, Low and Co. 5 sh.*

Brückmann, B., Leitfaden zum Studium der Musikgeschichte für den Gebrauch beim Unterricht. VIII, 148 S. gr. 8. Leipzig, Gebr. Hug, Verlags-Conto. n. 1 ℳ 50 ₰.

Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft. Herausg. v. O. Wille u. A. Meißner. 2. Bd. (12 Hefte). 1. Heft. gr. 8. Leipzig-Neu-Schleussig, O. Wille. Vierteljährlich n. 2 ℳ 25 ₰.

***Commettant,** Oscar, Histoire de cent mille pianos et d'une salle de concert. Paris, Librairie Fischbacher. 1890. 8. 364 S. 5 Frcs.*

Conversations-Lexikon, musikalisches. Begründet von H. Mendel. Vollendet von A. Reissmann. Neue wohlfeile Stereotyp-[Titel-]Ausg. (In 20 Abtheilungen. Abthlg. 1. 2. 1. Bd. IV u. S. 1—636. gr. 8. Leipzig, List u. Francke. à n. 2 ℳ.

***Coquard,** A., De la musique en France depuis Rameau. 18. Paris, C. Levy. 3 fr. 50 c.*

***Crowest,** F. J., Cherubini. 8. London, S. Low and Co. 3 sh.*

Devrient, E., Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich. 3. Aufl. 284 S. 8. Mit 1 Stahlstich und 1 Facsimile. Leipzig, J. J. Weber. n. 4 ℳ 50 ₰. geb. n. 6 ℳ.

Eitner, R., Quellen- und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte. V, 55 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ.

Engl, J., Festschrift zur Mozart-Centenarfeier in Salzburg am 15., 16. u. 17. Juli 1891. Vortrag. 123 S. gr. 8. mit 1 Bild. Salzburg, Heinrich Dieter, Hofbuchhandlung in Comm. n. 2 ℳ.

***Evenepoel,** E., Le Wagnérisme dans l'Allemagne. 18. Paris, Librairie Fischbacher 3 fr. 50 c.*

Friedländer, Max, Musikerbriefe (an Goethe von Mendelssohn, Schubert u. Berlioz; außerdem zwei bisher ungedruckte Mozarts aus Goethes Autographensammlung). Im XII. Band des Goethe-Jahrbuchs. 1891. S. 77—132.

***Forkel,** J. N., Vie, talents et travaux de Jean-Sebastien Bach. Traduit de l'allemand par Félix Grénier. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 2 fr. 50 c.*

***Gallet,** L., Notes d'un librettiste. Musique contemporaine. 18. Paris, C. Levy. 3 fr. 50 c.*

***Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου,** προέδρου τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει μουσικοῦ συλλόγου „Ὀρφέως" Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἐν Ἀθήναις. 1890. 8. η' und 592 Seiten.*

Gevaert, F. A., Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Musikgeschichtliche Studie. Deutsch von H. Riemann. 87 S, Lex.-8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ 80 ₰.

***Gjellerup,** K., Richard Wagner i hans hovedwerk »Nibelungens Ring«. 8. Kopenhagen, Philipsen. 4 kr.*

***Gilman,** Benjamin Ivers, Zuñi Melodies. Aus: A Journal of American Archaeology and Ethnology. Band I. Boston. 1891. S. 65—91.*

Glasenapp, C. F., Richard Wagner als Mensch. Ein Vortrag gehalten im Wagner-Verein zu Riga. 3. Abdr. 32 S. gr. 8. Riga, W. Mellin u. Co. baar 1 ℳ.

Graf, Ernst, Rythmus und Metrum. Zur Synonymik. Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. 1891. 8. IV und 97 Seiten.

v. Heinemann, O., Die Handschriften der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel, beschrieben. 8. Abth. Lex.-8. Wolfenbüttel, Julius Zwissler. n. 12 ℳ, Inhalt: Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung, beschrieben von **E. Vogel.** VIII, 280 S. Mit einer Facsimile-Tafel.

Heintz, A., Richard Wagner's Tristan und Isolde. Nach der musikalischen Entwickelung des Werkes in den Motiven dargestellt. 75 S. gr. 8. mit 66 eingedruckten Notenbeispielen. Charlottenburg, Verlag der Allgemeinen Musik-Zeitung (Otto Lessmann) n. 1 ℳ.

***Heron-Allen,** Edward, De fidiculis bibliographia, being a basis of a bibliography of the Violin and all other instruments played with a bow in ancient and modern times. London, Griffith Farran Okoden and Welsh. 1891. 4.*

Hesse's M., Deutscher Musiker-Kalender f. d. J. 1891. 6. Jahrg. 415 S. gr. 8. mit 4 Bildnissen. Leipzig, Max Hesse's Verlag. Geb. n. 1 ℳ 20 ₰.

***Hippeau,** Berlioz et son temps. V, 408 p. 18. Paris, Oldendorff.*

Holland, H. S. u. W. S. **Rockstro,** Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin. 1820—1851. Nach Briefen, Tagebüchern und andern von O. Goldschmidt gesammelten Schriftstücken. Autorisirte deutsche Uebersetzung v. H. J. Schoell. 2 Bde. gr. 8. XXII, 392 S. u. XIII, 418 S. mit 6 Heliograv., 8 Abbildungen und 24 S. Musikbeilagen. Leipzig, F. A. Brockhaus. n. 16 ℳ., geb. n. 20 ℳ.

Holzer, Ernst Constantin, Varro über die Musik. I. (Programm des Gymnasiums zu Ulm). Ulm, 1890. 4. 19 S.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches 1891. 6. Jahrg. Herausg. v. F. X. Haberl. V, 31 und 127 S. Lex.-8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 2 ℳ. (Inhalt: *Quinque Lamentationes quatuor vocibus aequalibus concinendae* von Giovanni Maria Nanino. Partitur. — Abhandlungen: U. Kornmüller, Die alten Musiktheoretiker [2. Abtheilung]. A. Walter, Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Liturgie. G. M. Dreves und W. Bäumker, Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. G. Klein, Der liturgische Gesang. Schafhäutl, Erinnerungen an Caspar Ett. Haberl, Archivalische Excerpte über die herzoglich bayrische Hofkapelle. Haberl, Giovanni Maria Nanino. Haberl, Aus der Correspondenz von Orlando di Lasso. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.)

—— des k. k. Hofoperntheaters in Wien. Herausgegeben für Neujahr 1891 von F. Hirt. IV, 76 S. 8. Leipzig, Literarische Anstalt, August Schulze. n. 1 ℳ 60 ₰.

Imbert, *Symphonie Melanges de critique littéraire et musicale. Avec un portrait. In 8. Paris, Librairie Fischbacher. 5 fr.*

Kade, Otto, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh, Bertelsmann. 1891. 8. Erste Lieferung, S. 1—80. 2 ℳ.

Kalischer, A. Chr., Wann ist Beethoven geboren? In: Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891 Nr. 2.

——, Beethovens »Ariel« und »Hosenknopf«. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 22.

——, Beethovens »unsterbliche Geliebte«. Sonntags-Beilage z. Voss. Ztg. 1891. Nr. 30, 31.

Keller, O., Das Haus Habsburg als Pflegestätte der Tonkunst (Sonderdruck). 23 S. gr. 8. Wien, Rebay und Robitschek. n. 60 ₰.

Kohut, A., Josef Joachim. Ein Lebens- und Künstlerbild. Festschrift zu seinem 60. Geburtstage. IV, 96 S. 8. mit Bildnis. Berlin, A. Glas, Musik-Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰.

Kornmüller, P., Utto, Lexicon der Kirchlichen Tonkunst. Zweite verbesserte und vermehrte Aufl. I. Theil. Sachliches. Regensburg, Coppenrath. 1891. 8. XI und 336. S. 4 ℳ 50 ₰.

Kratt-Harveng, Elise, Jacques Rosenhain. Komponist und Pianist. Baden-Baden, Sommermeyer. 1891. 8. 58 S.

Krause, E., Abriss der Entwickelungsgeschichte der Oper mit litterarischen Hinweisen. VIII, 130 S. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei, Actien-Gesellschaft. n. 2 ℳ.

Kretzschmar, H., Führer durch den Concertsaal. 1. Abth. Sinfonie und Suite. 2. Aufl. V, 313 S. gr. 8. Leipzig, A. G. Liebeskind. à n. 4 ℳ.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 22. 23. 24. 3. Bd. S. 1—240. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. VI, S. 592].

Kufferath, *M., Le théâtre de R. Wagner. De Tannhaeuser à Parsifal. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 2 fr.*

Latham, *M., The renaissance of music. 8. London, Stott. 6 sh.*

Lavoix fils, *H., La musique française. Paris, Maison Quantin. 1891. 8. 4 fr. 50 c.*

Masutto, *della musica sacra in Italia: nozione. 3 voll. 202, 216. 154 p. Venezia, tip. dei frat. Visentini.*

Memoirs *of Jenny Lind-Goldschmidt. Collected by O. Goldschmidt, H. S. Holland and W. S. Rockstro. 8. London, J. Murray. 32 sh.*

Mitrović, *B., Federico II e l'opera sua in Italia. Studio. 127 S. gr. 8. Triest, F. H. Schimpff. n. 3 ℳ 20 ₰.*

Monatsbericht über neue Musikalien. Verzeichnis aller im Bereiche des deutschen Musikalienhandels erscheinenden Neuigkeiten. 1. Jahrg.: September 1890 bis August. 1891. Nr. 1 u. 2. gr. 8. Ausgabe mit Angabe der Verleger jährlich baar 4 ℳ., Ausgabe ohne Verlegerangabe für das Publikum baar 65 ₰.

Muncker, F., Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens. (Bayerische Bibliothek. Begründet und herausgegeben von K. v. Reinhardstoettner und K. Trautmann. 26. Bd.) VI, 130 S. 8. mit Bildn. u. Illustr. Subscriptionspreis n. 1 ℳ 25 ₰. Einzelpreis n. 1 ℳ 60 ₰.

—— 4. Aufl. Ebenda Einzelpreis n. 1 ℳ 60 ₰.

——, *Richard Wagner. A sketch of his life and works. Translated from the German by D. Landmann, revised by the author. Illustrations by H. Nisle. VI, 112 S. 8. Bamberg, C. C. Buchner'sche Verlagsbuchhandlung. n. 2 ℳ.*

Musiker-Biographien. Bd. 12. Meyerbeer von A. Kohut (Universal-Bibliothek Nr. 2734). 96 S. gr. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. 20 ₰. [S. ob. Bd. VI, S. 592.]

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher für 1891. Red. v. B. Wolff. 13. Jahrgang. XVI, 475 S. 16. Berlin, Rabe u. Plothow. Geb. n. 2 ℳ.

Neitzel, O., Beethovens Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt erläutert. 101 S. gr. 8. Köln, P. J. Tonger, Hofbuchhandlung. n. 1 ℳ, geb. baar 2 ℳ 50 ₰.

Neujahrs-Blatt, 79. der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1891. 4. Zürich, S. Höhr, baar 1 ℳ 70 ₰. Inhalt: Die Vorläufer v. Joh. Seb. Bach. 20 S. mit 1 Bildniß und 2 Musikbeilagen.

Niecks, F., Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker. Lief. 13. 14. 15 (Schluß). 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. à n. 1 ℳ. [VIII, u. S. 385—410. 8. mit 3 Bildnissen und 1 Notenbeilage. [S. ob. Bd. VI. S. 592.]

Nisard, *Th., L'archéologie musicale et le vrai chant Grégorien. Grand in 8. Paris, P. Lethielleux. 15 fr.*

Noufflard, *G., Richard Wagner d'après lui-même. I. Developpement de l'homme et de l'artiste. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 3 fr. 50 c.*

Oesterlein, N., Beschreibendes Verzeichniß des Richard Wagner-Museums in Wien. Ein bibliographisches Gesammtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagners von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage, dem 13. Febr. 1883. III. Des Kataloges einer Richard Wagner-Bibliothek 1. Bd. XXXI, 517 S. Lex.-8. mit Bildniß des Verfassers in Heliogravure. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 15 ℳ, geb. n. 17 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. II, S. 535.]

Piazza, *breve dissertazione storico-critica sul flauto. Pesaro, Federici 29 p. 8.*

Polko, E., Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen. Neue Ausgabe in 2 Bänden. 12. (Mit je 1 Titelbild.) Leipzig, Joh. Ambrosius Barth. Geb. mit Goldschnitt à 6 ℳ. I. 22. Aufl. VI, 470 S. II. 12. Aufl. VI, 458 S.

Pougin, *L'Opéra comique pendant la révolution de 1789 à 1801 d'après des documents inédits. 18. Paris, Albert Savine. 3 fr. 50 c.*

Pudor, H., Krieg und Frieden in der Musik. VII, 48 S. 4. Dresden, Oscar Damm. n. 80 ₰.

Rabe, M., Die Heroen der deutschen Tonkunst. Für die musikstudirende Jugend sowie für alle Freunde der Tonkunst dargestellt. XV, 208 S. gr. 8. mit 8 Bildtafeln. n. 5 ℳ, geb. n. 6 ℳ.

Radecke, Ernst, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation, Berlin 1891. 2 Bl. 52 u. 2 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. [S. ob. S. 287 ff.]

***Radet,** E., Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien. Avec 11 planches. 4. Paris, Librairie de l'art. 15 fr.*

Rintel, W., Die erste Aufführung der Jahreszeiten von Haydn in Leipzig und Berlin und ein eigenhändiger Brief Haydn's an Zelter nebst dessen Antwort. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung. 1891. Nr. 22.

Ritter, H., Richard Wagner als Erzieher. Ein Volksbuch und zugleich Begleiter zu den Bayreuther Festspielen. IV, 83 S. gr. 8. Würzburg, Stahel'sche Hof- u. Univ.-Buchandlung. Verlags-Conto. Kart. n. 1 ℳ 50 ₰.

v. Schleinitz, A., Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg. Sage, Dichtung und Geschichte. VII, 235 S. 8. Meran, F. W. Ellmenreich's Verlag. n. 4 ℳ 50 ₰.

Schneider, L., Pflege der Musik in Russland. In: Unsere Zeit. 1891. Heft 5. S. 468—476. 8.

Schrattenholz, Das Beethoven-Museum in Bonn. Die Gegenwart. 1891. Nr. 7.

Schüz, A., Die Geheimnisse der Tonkunst. IV, 348 S. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchhandlung. Verlags-Conto. n. 4 ℳ 50 ₰, in Halbfranzband. n. 6 ℳ.

Spitta, Ph., Musikalische Seelenmessen. In: Unsere Zeit. 1891. Heft 4. S. 306—336.

——, Spontini in Berlin. In: Deutsche Rundschau, XVII. Jahrgang, Heft 6. März 1891, S. 353—383.

——, Niels W. Gade. Ebenda, Heft 9. Juni 1891, S. 340—355.

Tenger, M., Beethoven's unsterbliche Geliebte nach persönlichen Erinnerungen. 2. Aufl. 72 S. 12. Bonn, P. Neusser. n. 1 ℳ 20 ₰. [S. ob. Bd. VI, S. 590].

***Teppe,** A., Premier problème Grégorien. Nature et fixation du rythme liturgique paroissial. Nouvelle édition. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 5 fr.*

***Tijdschrift** der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel III, 4. Stuk. Amsterdam, Muller & Co. 1891. (Inhalt: J. P. N. Land, Het toonstelsel van Christian Huygens. — J. P. N. Land, Joan Albert Ban en de theorie der toonkunst. — J. P. N. Land, Nalezing op de muzikale briefwisseling van Constantin Huygens. — J. P. N. Land, Middeneeuwsche Kerkmuziek in Nederlandsche Archiven. — W. P. H. Jansen, Een en ander over een paar oude geestelijke liederen. — W. P. H. Jansen, Petrus Maachicortius an Petrus Mensius. — Programma's van historische Concerten. [S. ob. Bd. VI, S. 593.]*

***Prince de Valori,** La musique, le bon sens et les deux opéras. 16. Paris, Calman Levy. 3 fr. 50 c.*

Verzeichniss der im J. 1890 erschienenen Musikalien auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Angabe der Verleger und Preise. 39. Jahrgang od. 6. Reihe 5. Jahrg. VII, CXXVI, 442 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 16 ℳ, Schreibpapier n. 18 ℳ.

***Vik,** Ole Bull. 8. Bergen, Mons Litleré. 5 kr.*

Wagner, Peter, Palestrina als weltlicher Komponist. Inaugural-Dissertation. Straßburg. 1890. 8. 63 S.

Waldemar, H., Musikalische Lebensbilder. V, 150 S. gr. 8. mit 6 Vollbildern und zahlreichen Textillustrationen von G. Franz. Stuttgart, Süddeutsches Verlags-Institut. Geb. n. 4 ℳ 50 ₰.

Wolff, L., Das musikalische Motiv, seine Entwickelung und Durchführung. I, 202 S. Lex.-8. Bonn, Friedrich Cohen. n. 2 ℳ 80 ₰.

v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner. Neue Ausgabe. (Universal-Bibliothek Nr. 2381.) 77 S. gr. 16. Leipzig, Philipp Reclam jun. n. 20 ₰.

——, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Parsifal, nebst einem Vorwort über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas. 82 S. 8. 9. Aufl. Leipzig. Feodor Reinboth, Verlagsbuchhandlung. n. 2 ℳ, geb. n. 2 ℳ 50 ₰.

Zelle, Friedrich, J. Theile und N. A. Strungk. Zweiter Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Opern. Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1891. 24 S. 4. Berlin, R. Gaertners Verlag H. Heyfelder. n. 1 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 631.]

Zahn, Johannes, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Vierter Band. (Die Melodien von den achtzeiligen trochäischen bis zu den zehnzeiligen inkl. enthaltend.) Gütersloh, Bertelsmann. 1891. [S. ob. Band VI, S. 594.]

II. Theorie.

Aprile, D. G., Gesangs-Übungen für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe eingerichtet von Jenny Meyer. (Volks-Ausgabe Nr. 1268.) Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

Dienel, O., Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Seb. Bach's Orgelmusik. 90 S. gr. 8. Berlin, Bibliographisches Bureau. n. 1 ℳ 50 ₰.

Ehrlich, Heinrich, Musikstudium und Klavierspiel. Betrachtungen über Auffassung, Rhythmik, Vortrag und Gedächtniß. Berlin, 1891. M. Bahn. 8. 41 S.

Guttmann, O., Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologisehe Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. 5. Aufl. VIII, 254 S. mit 24 Abbildungen. 12. Leipzig, J. J. Weber. n. 4 ℳ, geb. baar 5 ℳ.

Haller, M., Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. VIII, 399 S. gr. 8. Regensburg, A. Coppenrath's Verlag. n. 6 ℳ 40 ₰.

Hesse's, M., Illustrirte Katechismen. Nr. 16—19. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. à n. 1 ℳ 50 ₰, geb. à n. 1 ℳ 80 ₰. [S. ob. Bd. VI. S. 594.] Inhalt: 16. Katechismus der Phrasierung. Praktische Anleitung zum Phrasieren. Darlegung der für die Setzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze von H. Riemann und C. Fuchs. (Neue Ausg.) 105 S. — 17. Katechismus der Musik-Ästhetik. (Wie hören wir Musik? von H. Riemann. IV, 92 S. — 18. Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse von J. S. Bach's »Wohltemperirtem Klavier« und Kunst der Fuge von H. Riemann. 1. Thl. VI, 178 S. — 19. 2. Thl. III, 216 S. (18 u. 19 in 1 Bd. geb. n. 3 ℳ 50 ₰.

Jadassohn, S., Die Kunst zu moduliren und zu präludiren. Ein praktischer Beitrag zur Harmonielehre. VIII, 188 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 60 ₰., in Schulband baar 4 ℳ 10 ₰, geb. baar 4 ℳ 80 ₰.

Kirchroth, P., Der Zahlennamen, die psychologische Einheit der Gesangmethode, oder das Singen mit bewußter Tonvorstellung, erzielt durch die Benennung der Töne mit den Zahlennamen. Ein Vortrag. 16 S. gr. 8. Mühlheim (Ruhr), Carl Ziegenhirt, Nachfolger (Max Röder). n. 50 ₰.

Kling, H., Praktische Anweisung zum Transponiren für Gesangsstimmen, Streich-, Hols-, und Blech-Instrumente, sowie speziell für Klarinette, Kornett, Trompete, Waldhorn, Pianoforte etc. mit vielen Notenbeispielen erläutert. 2. Aufl. IV, 42 S. Lex.-8. Hannover, Louis Oertel, Musikverlag. n. 1 ℳ 25 ₰.

——, Der vollkommene Musik-Dirigent. IV, 372 S. Lex.-8. Hannover, Louis Oertel, Musikverlag. n. 5 ℳ. Gebunden n. 6 ℳ.

——, Elementar-Prinzipien der Musik, nebst populärer Harmonielehre und Abriß der Musikgeschichte, nach leichtfaßlichstem System bearbeitet. 216 S. gr. 16. Hannover, Louis Oertel. Kart. n. 1 ℳ.

Kügele, R., Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. III. Theil. (Schluß der theoretischen Abtheilung und der Uebungsaufgaben. IV, 179 S. gr. 8. Breslau, Franz Goerlich, Verlag. n. 2 ℳ 40 ₰. [S. ob. Bd. VI, S. 595.]

***Kufferath**, M., L'art de diriger l'orchestre. Richard Wagner et Hans Richter. 8. Paris, Librairie Fischbacher. 2 fr. 50 c.*

Marx, A. B., Musikalische Kompositionslehre. Neu bearbeitet von H. Riemann. 2. Thl. 7. Aufl. XIII, 634 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 ℳ., geb. n. 13 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. V, S. 632.]

***Meerens**, Charles, La gamme musicale majeure et mineure. Brüssel und Paris. J.-B. Katto. 1890. 8. 52 S. 1 fr. 50 c.*

Piel, P., Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet. Op. 64. 2. Aufl. X, 335 S. gr. 8. Düsseldorf, L. Schwann. baar 3 ℳ 50 ₰, geb. baar 4 ℳ.

——, Harmonie-Lehre. 1—3. Uebungsheft. (Bearbeitet von P. Schmetz.) gr. 8. à 8 S. mit Notenschreibpapier. Düsseldorf, L. Schwann. à baar 50 ₰.

——, 4. Heft. (Bearbeitet von P. Schmetz.) Die Begleitung des Gregorianischen Choralgesanges. 18 S. gr. 8. mit 12 Bl. Notenschreibpapier. Ebda, baar 50 ₰.

Reinecke, C., Aphorismen über die Kunst zum Gesange zu begleiten (mit Notenbeispielen.) 15 S. 8. Leipzig, Gebr. Reinecke, Musikalien-Verlag. 60 ₰.

——, *Aphorisms on the art of accompanying (with examples in notes). Translated from the German by Th. Baker. 14 S. kl. 4. Leipzig, Gebr. Reinecke, Musikalien-Verlag. 1 ℳ.*

***Richter**, E. F., Traité d'harmonie, théorique et pratique. Traduit de l'allemand par G. Sandré. 3. édition VIII, 200 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 4 ℳ.*

Riemann, H., Op. 39. Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule. Eine Anweisung zum Studium der hervorragenderen Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien. Neue Ausgabe. I. Theil System. II. Theil. Methode. Folio. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Cplt. Gebunden 3 ℳ 60 ₰.

Riemann, H. und **C. Armbrust**, Technische Studien für Orgel. Supplement zu jeder Orgelschule, enthaltend systematische Uebungen für Pedal allein als Grundlage virtuoser Pedaltechnik, polyphone Vorübungen für jede Hand allein, für beide Hände auf demselben oder auf verschiedenen Klavieren ohne und mit Pedal, und agogische Studien als Grundlage ausdrucksvollen Spiels auf der Orgel. qu. 4. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. n. 3 ℳ.

Roeder, Karl, Einführung in die Theorie der Tonkunst. Zum Gebrauch beim Privat-Musikunterricht, sowie auch bei der musikalischen Vorbildung von Präparanden, Lehrerinnen etc. Neuwied u. Leipzig, Heusers Verlag. 1891. 8. 108 S.

Rokitansky, Victor, Über Sänger und Singen. Wien und Pest. Hartleben. 1891. 8.

Schröder, H., Untersuchungen über die sympathetischen Klänge der Geigeninstrumente und eine hieraus folgende Theorie der Wirkung des Bogens auf die Saiten. 35 S. gr. 8. Leipzig, Carl Rühle, Musik-Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰.

Schwartz, Rudolf, Methodische Entwicklung der Fingersätze in den Durtonleitern. Für Lehrer und Lernende leicht faßlich dargestellt. Greifswald. Julius Abel. 1891. 8. 16 S. 50 ₰.

Steiner, J., Grundzüge einer neuen Musik-Theorie. — Einführung in die Elemente der physikalischen Musiktheorie. Enharmonische Temperatur. Ein Beitrag von L. Austerlitz. IX. 89 u. 11 S. gr. 8. Wien, Alfred Hölder. n. 3 ℳ.

Wagner, P. E., Gesangschule z. Bildung der Stimme. gr. 8. Paderborn, J. Esser. 3 ℳ.

Waldbrül, J., Kurzgefaßte Methodik des Klavierspiels. 54 S. gr. 8. Bielefeld, August Helmich, Buchhandlung (H. Anders). Verlag, n. 1 ℳ 75 ₰., geb. n. 2 ℳ 50 ₰.

Weigand, Ernst, Die Unhaltbarkeit der bisherigen Tonschrift und Theorie. Frankfurt a. M. 1891 (beim Verfasser, Frankfurt a. M. Lindenstraße 1.)

Wickström, A., Vereinfachung der Tonbezeichnung. Vorschlag. Aus dem Russischen übersetzt von A. Bernard. Text und Notenbeispiele. 42 S. u. XXXIII Bl. gr. 8. Leipzig, M. P. Belaieff. 3 ℳ.

Wüllner, F., Chorübungen der Münchener Musikschule. 1. Stufe. 13. Aufl. 90 S. hoch 4°. München, Theodor Ackermann, Verlags-Buchhandlung. n. 1 ℳ 80 ₰.

Zimmer, F.. Elementar-Musiklehre, enthaltend das Wissensnötige für jeden Musiktreibenden. I. u. II. Heft. gr. 8. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung, baar 1 ℳ 90 ₰. Inhalt: 1. Tonlehre. Rhythmik. Allgemeine Accordlehre. 13. Aufl. IX, 97 S. n. 60 ₰. — 2. Harmonielehre. 12. Aufl. VIII, 151 S. baar 1 ℳ 30 ₰.

Zipp, E., Kurze Darstellung der Kirchentonarten, unter besonderer Berücksichtigung der durch Bestimmung der königl. Regierung zu Düsseldorf zur Einübung in den evangelischen Schulen des Regierungsbezirks gelangenden Melodien. XXII, 58 S. 8. München-Gladbach, Emil Schellmann. n. 50 ₰.

III. Ästhetik. Physikalisches.

***Closson,** E, Siegfried de Richard Wagner. Etude esthétique et numérale. 18. Paris, Fischbacher. 1 fr. 50 c.*

Dwelshauvers-Dery, Dr. F.-V., Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Handlung in drei Aufzügen von Richard Wagner. Leipzig und Baden-Baden. Constantin Wilds Verlag. 1891. 8. 44 Druckseiten und 4 Seiten Musikbeilage.

Heerwagen, F., Studien über die Schwingungsgesetze der Stimmgabel und über die elektromagnetische Anregung (Schriften herausgegeben von der Naturforscher-Gesellschaft bei der Universität Dorpat VI.) 53 S. Lex.-8. mit 2 Taf. Leipzig, K. F. Koehler, Verlags-Conto in Komm. n. 3 ℳ 60 ₰.

v. Lind, P, moderner Geschmack und moderne Musik. Eine Gegenwartstudie. 56 S. 12. Leipzig, Gebr. Hug, Verlags-Conto. n. 1 ℳ.

Martius, G, Ueber die Reactionszeit und Perceptionsdauer der Klänge. In: Philosophische Studien, herausgegeben v. Wilhelm Wundt. Bd. 6, Heft 3, S. 394—416.

Pfohl, Ferdinand, Führer durch Richard Wagners Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg (Pariser Bearbeitung). Leipzig, Feodor Reinboth. o. J. 8. 68 Seiten.

Pudor, H. Sittlichkeit und Gesundheit in der Musik. IV, 32 S. 8. Dresden, Oscar Damm, Verlag. n. 60 ₰.

Ritter, Prof. Hermann, Über musikalische Erziehung. Ein Mahnwort an Eltern, Vormünder und Erzieher. Dresden, Oscar Damm. 1891. 8. 32 Seiten.

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, J. S., Das wohltemperirte Clavier. Herausgegeben von R. Franz und O. Dresel. 1. u. 2. Theil. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 3 ℳ.

——, Wohltemperirtes Clavier. Phrasirungsausgabe von Riemann. Heft 5 u. 6. Fol. Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger. à 2 ℳ. [S. ob. Bd. VI. S. 596.]

——, Werke für Gesang. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch. Bd. 1. Cantaten. Vollständiger Clavier-Auszug. gr. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 ℳ.

——, Liefr. 11. 12. 13—16. 17—20. 21—25. 26—31 je 1 ℳ 50 ₰.
(Nr. 13. Meine Seufzer, meine Thränen. Nr. 14. Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit. Nr. 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. Nr. 16. Herr Gott dich loben wir.

——, Kirchen-Cantaten. Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmerniss. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 23. Du wahrer Gott und Davids Sohn. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 24. Ein ungefärbt Gemüthe. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 25. Es ist nichts gesundes an meinem Leibe. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 28. Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 29. Wir danken dir Gott, wir danken dir. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 30. Freue dich, erlöste Schar. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 32. Liebster Jesu, mein Verlangen. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 33. Allein zu dir Herr Jesu Christ. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 35. Geist und Seele wird verwirrt. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 36. Schwingt freudig euch empor. 1 ℳ 50 ₰.

——, Werke. Bd. 37. Zehn Kirchencantaten. Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 30 ℳ. [S. ob. Bd. VI, S. 596.]

Barker, J. E. und ***F. Charley, Collection of standard operas. Containing the plots of the most popular operas and a short biography of the composers. 1—4. part. S. 1—64. 12. Leipzig, Karl Fr. Pfau. à n. 30 ₰.***

Beethoven's sämmtliche Werke. Neue kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe für Unterricht und praktischen Gebrauch. Gesang- und Klavier-Musik. Liefg. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101—110. Fol. Leipzig, Breitkopt und Härtel. à n. 1 ℳ.

——, do. Supplement. Für Klavier zu 4 Händen. Gesang- und Klaviermusik. Lief. 101—104. 105—118. 119—124. 125—131. 132—135, à n. 1 ℳ.

——, do. Kammermusik. Lief. 78/79. 80/81. 82/83. 84 85. 86/87. 88/89. 90/91. 92 93. 94 95. 101/2. 111—114. 115—118. Fol. Ebda à 2 ℳ. [S. ob. Bd. VI, S. 592.]

——, Ausgewählte Klavierstücke. Kritisch durchgesehen, mit Fingersatz bezeichnet von H. Riemann. gr. 8. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰.

Chopin, Fr., Ausgewählte Klavierwerke. Kritisch durchgesehen, mit Fingersatz bezeichnet von H. Riemann. Bd. 2. gr. 8. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. VI, S. 597.]

A Collection of Songs and Madrigals by English composers of the close of the fifteenth century. Prepared for the members of the Plainsong and Mediaeval Music Society. London, Quaritsch. 1891. Fol. XVIII, 10 S. Songs, 31 S. Madrigals. 8 Blätter Beilagen (Erklärung von Ligaturen und Mensurzeichen, Nachbildungen aus den Originalhandschriften). 32 ℳ.

Diabelli, Anton, Unterrichts-Werke für das Pianoforte zu zwei Händen. Revidirt und sorgfältig bezeichnet von Anton Krause. Erster Band. Op. 151. Vier Sonatinen. (Volks-Ausgabe.) Fol. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

Diabelli, Anton, Unterrichts-Werke für das Pianoforte zu zwei Händen. Revidirt und sorgfältig bezeichnet von Anton Krause. Zweiter Band. Op. 168. Sieben Sonatinen. (Volks-Ausgabe. Nr. 1226). Leipzig. Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

Ecole de Piano du Conservatoire Royal de Bruxelles. Livr. XI. Chopin, Fr., Impromptu en fa♯ maj. Op. 96. Scherzo. Op. 39 en ut min. Nocturno. Op. 37. Nr. 1 en sol min. Nocturno. Op. 27. Nr. 1 en ut min. Polonaise. Op. 49, en la maj. Mazourka. Op. 7. Nr. 1 en si ♭ maj. Mazourka. Op. 7. Nr. 2 en la min. Mazourka. Op. 6. Nr. 1 en la min. Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 ℳ. [*S. ob. Bd. VI, S. 597.*]

Grétry, A. E. M., Oeuvres. Livr. 10. Les événements imprévus. Comédie en trois actes. Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 16 ℳ. [*S. ob. Bd. VI, S. 597.*]

Händel, Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Lieferung LXXXIV: Die zweite Version des »Pastor fido« nebst dem Prolog »Terpsichore«. — Das Autograph des »Messias« in photo-lithographischer Kopie. Zweite Lieferung: Zweiter Theil des Oratoriums (S. 101—208). [S. ob. Bd. V, S. 635.]

Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Serie 7. Erste Abtheilung. Lieder und Gesänge mit Pfte. Nr. 12. b. Wiegenlied für tiefere Stimme. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 30 ₰. [S. ob. Bd. VI, S. 597 f.]

Schletterer, H. M., *Musica sacra.* Anthologie des evangelischen Kirchengesangs von der Reformation bis zur Gegenwart in der Ordnung des Kirchenjahres. II. Bd. Fünf- und mehrstimmige Gesänge. VI, 174 S. gr. 8. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (O. Beck). Kart. n. 2 ℳ 80 ₰. Bd. I. erschien 1887 in demselben Verlage, enthält Vierstimmige Gesänge. XII, 240 S. Kart. n. 2 ℳ 80 ₰.

Schubert's Franz, Werke. Serie 12. Tänze für Pianoforte. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. [S. ob. Bd. VI, S. 568.] Nr. 25. Elf Ecossaisen. 45 ₰. Nr. 26. Acht Ecossaissen. 45 ₰. Nr. 27. Sechs Ecossaisen. 30 ₰. Nr. 28. Fünf Ecossaisen. 30 ₰. Nr. 29. Ecossaise. 30 ₰. Nr. 30. Zwanzig Menuette. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 31. Trio. 30 ₰.

——, Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Serie IV — VI. Quintett, Quartette und Trio für Streichinstrumente. Partitur. Serienausgabe. 25 ℳ 50 ₰.

—— do. Revisionsbericht zu Serie I—VIII. Instrumentalmusik. 8 ℳ 50 ₰.

—— do. zu Serie XIV. Kleinere Kirchenmusikwerke. 8 ℳ 50 ₰.

—— Serie XVI. Für Männerchor. Partitur. n. 17 ℳ.

—— —— do. Revisionsbericht, herausg. von C. Mandyczewski. 50 ₰.

——, Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte. (Originale und Bearbeitungen.) Neue Folge. (Unsere Meister. Band XVII. Volksausgabe. Nr. 1148.) gr 8° Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

Schütz, Heinrich, Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Nach dem Evangelium St. Johannes. (Bearbeitet und mit Orgel- oder Klavierbegleitung versehen von A. Mendelssohn. (Volks-Ausgabe Nr. 1250.) gr 8° Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ.

——, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Bd. IX. Italiänische Madrigale. Bd. X und XI. *Symphoniarum sacrarum tertia pars.* Erste und zweite Abtheilung. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 20 ℳ. [S. ob. Band VI, S. 598].

Namen- und Sachregister.

Zusammengestellt von **Max Seiffert.**

Agricola, Mart., erste Ausgabe der »Melodiae scholasticae«, 128 f.
Ahle, Joh. Georg, seine theoretischen Schriften 493, 501.
Albert, Heinr., Beliebtheit seiner Arien in studentischen Kreisen des 17. Jahrh., 582 Anm. 1, 589 Anm. 1, 596 ff.
Alphorn, Einwirkung der Technik desselben auf die Kühreihenmelodie 445 f.
Ambrosius, sein Antiphonar 121 f.
Andreä, Joh. Georg, Kantor in Riga, sein Streit mit Joh. Val. Meder 46, 456.
Anonymus über griechische Musik, herausgeg. von Bellermann, 80—82, 90.
Aquaviva, Matthaeus, »disputationes de virtute morali« 494.
Aristoxenos, seine Lehre vom Rhythmus des gesungenen Verses, 77 ff. — Chronos protos 79 ff. — Taktarten 81 f. — Leichter und schwerer Taktheil 82 ff. — Ausdehnung der Takte 84 f. — Monopodische und dipodische Basen 85 ff. — Unzusammengesetzte und zusammengesetzte Takte 90 ff. — Diairesis der Takte in Chronoi podikoi 92 ff. — Diairesis in Chronoi Rythmopoiias idioi 95 ff. — Gleiche Zeitdauer, heterogene Versfüße, hergestellt durch Wechsel der rhythmischen Agogai 100 ff.
Asaricus, Daniel, Kantor am Gymnasium in Danzig 403 f.

Bach, Joh. Seb., Präludium (C dur) von Gounod bearbeitet, 16 Anm. — Präludium (D dur), Wohlt. Kl. II, 102 ff. — Triolenbezeichnung 147. — Chromatik 164 f.
Bach, Phil. Em., seine »Fantasie« von Gerstenberg mit Text versehen 1 ff. — Kritik seiner Klaviersonaten durch C. F. Cramer 2 f. — Kompositionen 4 Anm. — seine Fantasieform 15 f.
Baiern, die volksthümlichen Instrumente 442 ff. — volksthümliche Musik 443 f. — Vorherrschen der Durtonart 444.
Bartolus, Abrah., »Musica mathematica« (1614) 494.
Baryphonus, Heinr., seine Beziehungen zu S. Scheidt 192, — seine Familienverhältnisse 460 f., — sein Name »Pipegrop« 461 ff., — seine »Plejades musicae« (1615, 1630) 478 ff.
Beer, Joh., »Bellum musicum« (1701) 494.
Bernhard, Christoph., Schüler Sieferts, Biographisches 180, 427. — seine theoretischen Schriften 493, 495 ff. — Liederkomponist 611, 613 f.
Besardus, Joh. Bapt., »Thesaurus harmonicus« (1603 292 Anm. 1.
Bird, William, seine Variationstechnik 171, 173.
Bononcini, »Musico prattico« 493, 502.
Bronner, seine Kantaten in Riga aufgeführt 47.
Bruck, Arnold v., Kapellmeister in Wien, Biographisches 453 f.
Bucenus, seine Passion 678.
Bull, Dr. John, mit Sweelinck befreundet 153, 156. 158 Anm., 167, 171, 174 Anm. 4, 179 f., 485, 488.
Burck, Joach. v., seine Passion 678,
Busch, Herm., seine Odenkompositionen 127.
Buxtehude, Dietr., Triolenbezeichnung 147.

Calsabigi, sein Verdienst um Glucks Opernreform 26 ff. — Leben u. Werke 33 ff. — C. über Lully 40.
Calvisius, Seth., »Melopoiia« (1592, 1630) 473 ff., 490 ff.
Camerarius, Joh., Odenkompositionen 127.
Carissimi, Giac., Kantaten 44. — »ars cantandi« (1693) 494.
Casati, Girol., Organist in Novara und Romanengo 283.

Castiletti, Joh., Kapellmeister in Wien, Biographisches 454.
Cernitz, Ulr., Organist in Hamburg 230.
Cesti, Marcantonio, Kantaten 44 f.
Choral, rhythmischer, seine Harmonisierung im 17. Jahrh., 215 ff., 218 f.
Choralvariation, s. Variation und Musiklehre des 17. Jahrh.
Chromatik in der deutschen Orgelmusik d. 17. Jahrh., 163 f.
Clodius (Klöde), Christian, Student in Leipzig, äussere Beschreibung seines Liederbuches 579 f. — Der literarische Inhalt 581 ff. — Die Melodien 594 ff. — Alphabetisches Verzeichniß der Lieder 638 f. — Notenbeilagen 640 ff.
Coler, Mart., Lieder 610 f.
Compenius, Joh., Erbauer der Moritzorgel in Halle 189.
Conrad v. Salzburg, »Fantasia« (bei Kleber) 160.
Cornet, Pietro, Organist in Brüssel, 155 Anm. 2, 162, 166, 175.
Corradi, Giul. Cesare, Textdichter 45.
Cracowitta, David, Organist, Brief an Scacchi über Siefert 421.
Cramer, C. F., über Ph. E. Bachs Klaviersonaten, 2 f. — über Gerstenbergs Bearbeitung von Ph. E. Bachs »Fantasia« 3 f.
Crüger, Joh., »synopsis musices« (1624), Beziehungen zu Sweelinck 180 f., 480 ff. — Melodien von ihm in Studentenkreisen des 17. Jahrh. beliebt 600 ff.
Cuprarius, Christoph, Odenkompositionen 127.

Dach, Simon, seine Lieder von den Studenten des 17. Jahrh. gesungen 582, 593, 598.
Danzig, Oper daselbst 45 f. — Musikleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. 397 ff.
Daser, Ludw., seine Passion 678.
Dedekind, seine Lieder bei den Studenten beliebt 608 f.
Denss, Adrian, Lautentabulatur (1594) 290.
Ducis, Benedikt, Odenkompositionen 126 f.
Ducis, Benjamin, Brief an Scacchi über Siefert 421.
Durtonart, vorherrschend in der Volksmusik Baierns 444.

Echo, als Kunstform in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrh. 168, 202, 225, 235.
Eckhart, Zach., Schüler S. Scheidts 193.
»Eins ist Noth, ach Herr, dies Eine«, Ursprung der Melodie 605.
Elert, Petrus, Kapellmitglied in Warschau 421 Anm. 5.
Erbach, Christ., seine Beziehungen zu Sweelincks Schule 164, 187, 198 f.
Erben, Balth., Kapellmstr. in Danzig 426 f.

Fabricius, Peter, Student in Rostock, sein Lautenbuch 292.
Fabricius, Werner, Schüler H. Scheidemanns 229.
Fantasieform bei Sweelincks deutschen Schülern 156 ff., 196 ff., 235.
Farina, Carolo, Stadtvioinist in Danzig, Biographisches 411 f., 413 f., 419.
Ficinus, Odenkompositionen 128.
Finck, Heinr., Biographisches 667.
Förster, Kaspar, sen., Mitglied der städtischen Kapelle in Danzig 402 f. — Kantor am Gymnasium 403. — Kapellmeister an St. Marien 407. — Streit mit Siefert 405 ff., 419, 421. — Kompositionen 411, 413. — Tod 426.
Förster, Kaspar, jun., Kapellmitglied in Warschau, Kapellmeister in Kopenhagen 415, 421, 426.
Franck, Melch., Lieder 583 Anm. 3, 628.
Freislich, Maxim., Kapellmeister in Danzig, Nachfolger J. V. Meders 46.
Frescobaldi, Komposition über das Hexachord 167. — Chromatik 164. — Capriccioform 166. — Einfluß auf die norddeutsche Orgelmusik 235.
Friderici, Daniel, Lieder 628 f.
Fritsch, reparierte die Katharinenorgel in Hamburg 229.
Froberger, sein »Memento mori« von J. V. Meder für Violine gesetzt 47. — Chromatik 164. — Hexachordfantasie 167.
Fugenform, bei Sweelincks deutschen Schülern, s. Fantasieform.

Gabrieli, Andr., Beziehungen zu Sweelinck 152 f., 165, 169.
Gabrieli, Gio., Beziehungen zu Sweelinck 152 f., 230. — zum polnischen Hofe in Warschau 407.
Galliculus, seine Passion 678.
Gallus, Jacob, Hofkapellmeister in Prag 454. — seine Passion 678.
»Gaudeamus igitur«, Entwickelungsgeschichte des Liedes 680 f.
Gemeindegesang mit Orgelbegleitung, Entwickelung desselben 215 ff., 413, 416.
Gerle, Hans, Lautentabulatur (1532, 1537, 1546) 288.
Gerstenberg, H. W. v., legt

Text unter eine »Fantasia« Ph. E. Bachs 1 ff. — C. F. Cramers Erklärung dazu 3 f. — »Über Recitativ und Arie in der italienischen Sing-Komposition« 24.
Gesangskunst des 16. Jahrh. nach Zacconis Darstellung 341 ff.
Gese, Barth., sein Choralbuch 217. — seine Passion 678.
Gheyn, Matthias van den, Organist in Löwen 163.
Gibbons, Orlando, seine Variationstechnik 171.
Gläser, Enoch, seine Beziehungen zu Voigtländer 599 f.
Glarean, biographische Mittheilungen 123 ff. — Gesang Horazischer Oden 124 f. — Interpretation der Stelle vom Hypojonischen im Dodecachord (1547) 445.
Gluck, seine Opernreformbestrebungen, 4 Anm., 18, 24, 26 ff. — sein Verhältniß zu Metastasio 32.
Gorgia, Koloraturen und Passagen im Kunstgesange des 16. Jahrh., Etymologie des Wortes 339 f.
Gounod, Bearbeitung von Seb. Bachs C dur-Präludium 16 Anm.
Grabau, Andr., Organist in Danzig 417.
Gräven, Kompositionen, 4 Anm.
Gramman, Burchard, bearbeitet Sweelincks Lehrbuch 680.
Gregor d. Gr., sein Antiphonar 116 ff.
Grieg, Edv., Ursprung zweier seiner »Nordischen Tänze« 449.
Grimm, Heinr., »Melopoesis« (1624) 494.
Gumpeltzhaimer, A., »Compendium musicum« (1595) 493, 498.
Gundel, Phil., Odenkompositionen 128.
H., C., Organist in W. (?), Lieder 615.
Hackenberger, Andr., Kapellmeister in Danzig 403 ff., 408.
Hainhofer, Phil., Lautenbücher (1603, 1604) 291 f.
Hacky, Mich. Ant., Schüler M. Cestis 45.
Halle, Bau und Disposition der Moritzorgel daselbst 189, 195, 211 f.
Hamburger Melodeyen-Buch 217.
Hamburg, Reparatur der Katharinenorgel daselbst 229.
Hammerschmidt, A., Arien von Studenten gesungen 601 ff.
Hassler, H. L., seine Beziehungen zu Sweelinck und Scheidt 152, 165, 169, 198 f. — sein Choralbuch 217. — Lieder 287.
Hausmann, Val., Beziehungen zu Scheidt 188.
Heckel, Wolf, Lautentabulatur (1556, 1562) 289.
Herbst, Joh. Andr., Biographisches 464 ff. — »Musica practica« 494.
Heugel, Joh., Odenkompositionen 127 f.
Hintze, Mart, Stadtmusikus in Danzig 419.
Hintze, Ewald, Organist in Kopenhagen und Danzig, Nachfolger Sieferts 426 f.
Hobrecht, Jac., seine Passion 678.
Hofheimer, P., Odenkompositionen 126 ff.
Holland, Christian, Liedersammlung (1570) 622.
»Homme armé«, Benutzung der Melodie von Dufay bis Carissimi 141.
Horaz' Oden, Melodien dazu aus dem Mittelalter, aus den Neumen übertragen 108 ff. — Oden bei Glarean 124 f.
Jahni, Schulkollege in Riga 456.
Janowka, »Clavis ad thesaurum« 493, 501.
Jeep, Joh, mit J. A. Herbst befreundet 465 f.
»Imitatio Violistica« und »J. Tremula Organi«, Spielmanieren Scheidts 209.
Ingegneri, Marcantonio, nicht in Mantua gewesen 282.
Instrumentalmusik, ihr Einfluß auf die Theorie des 17. Jahrh. 476, 482, 488 f., 492 f., 507 f. — ihr Verhältniß zur Vokalmusik des 18. Jahrh. 17 ff.
Instrumente in der bairischen Volksmusik 442 f. — in der litthauischen 674.
Jobin, Bernh., Lautentabulatur (1572) 289.
Jodel und Jodellied in Appenzell, Wesen desselben 449.
Isaak, Heinr., Odenkompositionen 128.
K., J. (Crüger?), Lieder 611.
Kadenzen, Kolorirung derselben in der Vokal- und Instrumentalmusik des 16. Jahrh. 302, 354 ff.
Keiser, Reinh., Kantaten in Riga aufgeführt 47 — Biographisches 667.
Kircher, Athan., »Musurgia« (1650) 494, 497, 499 f.
Kleber, Leonh., Orgeltabulatur 160.
Koloraturen und Passagen im Gesange des 16. Jahrh., nach Zacconi 337, 341 ff. (Gorgia) — in der Orgel- und Lautenmusik 298, 302 f., 305 f.
Krengel, Greg., Lautentabulatur (1584) 290.
Krieger, Ad., Schüler S. Scheidts 193 f. — Arien in Studentenkreisen beliebt 589 Anm. 2, 603 ff.
Krinkovius, Matthias, Brief an Scacchi über Siefert 421.
Krüger, Barthol., Organist in Trebbin, Lieder 624.

Kühreihen, Appenzeller, Wesen desselben 445 — Ursprung und Nachwirkungen desselben 446 ff.
Künig, Theod., Odenkomp ositionen 127.
Kuhnau, Joh., »Musikalischer Quacksalber« (1700) 494.
Kunzen, Ad., Kompositionen 4 Anm.
Kunzen, F. L., Kompositionen 4 Anm.
Kusser, Joh. Siegm., Biographisches 667.

Lampadius, Autor, »Compendium Musices« (1537) 494.
Lange, Casp., »Methodus« (1688) 519 Anm., 520 Anm. 1.
Lasso, Orlando di, Kompositionen von Scheidemann koloriert 234 f. — Lieder 286 — sein Empfehlungsbrief für Regnart 454.
Lautenmusik, deutsche, im 16. Jahrh., Quellen für sie 288 ff. — die Art der Liedbearbeitungen 294 ff. — die Tonarten, Stimmung, Bemerkungen über Notation und Technik der Laute 301, 312 ff. — Bearbeitungen für mehrere Lauten 303, 304 f., 316 f. — Musikbeilagen 333 ff.
Lechner, Leonh., Biographisches 667.
Leder, Matthias, Organist in Danzig 401.
Lied, das deutsche, im 16. Jahrh. 286 f. — in der Lautenmusik des 16. Jahrh., s. Lautenmusik — Alphabetisches Verzeichniß der für Laute bearbeiteten Lieder 318 ff. — deutsches Volkslied 676 f. — das Studentenlied des 17. Jahrh. in textlicher Beziehung 581 ff. — Runda-(Trink-)Lieder 585 ff. — Liebeslieder 589 ff. — Abschiedslieder 592 — in musikalischer Beziehung 594 ff. — Melodien aus Ariensammlungen des 17. Jahrh. 596 ff. — in Gedichtsammlungen 607 ff. — volkstümliche Melodien 622 ff. — S. Baiern, Litthauen und Volkslied.
Liedvariation in der Klaviermusik des 16. Jahrh., s. Variation.
Lippius, »Synopsis musica« (1612, 1614) 476 ff.
Listenius, Nic., »Musica« (1540) 497.
Litthauen, Volkslied daselbst, Hervortreten der Oktavengattungen 668 ff. — Instrumente dazu 674.
Liturgie, Entwickelung derselben vom 5. bis 8. Jahrh. 117 ff. — syrische 119 ff. — Ordnung in Norddeutschland im 17. Jahrh. 213 ff.
Lübeck, Reparatur der Marienorgel 229.
Lully, Kritik seiner Opern durch Calsabigi 40.
Luython, K., seine Fantasieform 166.

Mattheson, seine theoretischen Schriften 566 f.
Meder, Joh. Erh., Kantor in Wasungen, Vater der folgenden 43.
Meder, Maternus, Organist in Meiningen 43.
Meder, Joh. Friedr., Kantor in Wasungen 43.
Meder, Joh. Nicol., Kantor in Salzungen 43.
Meder, Joh. Val., Kapellmeister in Danzig und Riga, Leben und Werke 43 ff., 455 ff.
Meder, Erh. Nicol., Sohn von Joh. Val. M, 458.
Meier, Peter, seine Lieder bei den Studenten des 17. Jahrh. beliebt 608,
»Mein Bräutigam, du wahres Gotteslamm«, Ursprung der Melodie 620 f.
Mensig, Daniel, Organist in Danzig 417.
Merulo, Claudio, Beziehungen zu Sweelinck 152, 169.
Merula, Tarquinio, Aufenthalt in Warschau 401.
Mesomedes, Hymnen 79, 113.
Metastasio, sein Verhältniß zu Gluck 32.
Metzger, M. Ambros., »Venus blümlein« (1611) 623.
Meyer, Mich., Stadtviolinist in Danzig 419.
Michael, Tob., Brief an Scacchi über Siefert 421.
Moessanus, Petrus, Kapellmeister in Wien, Biographisches 453 f.
Monte, Phil. de, Kapellmstr. in Wien, Biographisches 454.
»More Palatino«, Instrumentalstücke 635 f.
Motz, Georg, »Vertheidigte Kirchen-Musik« (1703), 494.
Musik, ihr Ursprung 142 f.
Musikalische Ausbildung 66.
Musikalischer Ausdruck, verschiedenartige Störungen desselben 62 ff. — Characterisirung desselben 71 ff.
Musik, nordische, ihre Selbständigkeit der griechischen gegenüber 441.
Musiktheorie des 17. Jahrh., ihre historische Entwickelung 469 — 503. — ihre Zusammenfassung bei Walther; Stilarten 507 f. — wissenschaftlich-speculative Betrachtung der Musik 508 ff. — Tonarten, Dur und Moll 513 f. — Notenwerthe 514 f. — Pausenwerthe 515 f. — Takte 516 ff. — Diesiszeichen 519 f. — Punkte 521. — Verzierungen 521 f. — Intervalle 524 ff. — Kon- und Dissonanzen 526 f. — Akkordverbindungen 528 ff. — Fortschreitung

der Kon- und Dissonanzen 532 ff. — Kirchentonarten 542 ff. — Beantwortung des Fugenthemas, Reperkussion 548 ff. — Choralbearbeitungsformen 552. — Doppelter Kontrapunkt 559 ff.

Nauklerus, Joh., Lautentabulatur (1615) 292.
Neunaber, Andr., Schüler bei Siefert, M. Leder und T. Merula 400 f.
Neunaber, Jeremias, Organist in Danzig 411, 417.
Neunaber, Tiedemann, Instrumentenmacher in Danzig 419 Anm. 4.
Newsidler, Hans, Lautentabulatur (1536) 288 f.
Newsidler, Melch., Lautentabulatur (1574) 289.
Nicolai, Matthias, Kapellmeister in Nürnberg, Vorgänger von J. A. Herbst 465.
Niedt, Fr. E., »Handleitung« (1706) 494 ff.
Notation, Eigenthümlichkeiten derselben in Drucken des 16. und 17. Jahrh. 126 — Gemeinsame Eigenthümlichkeiten der englischen, niederländ. und norddeutschen Orgelmeister 146 ff.
Notker, Kadenzen seiner Sequenzen kehren in den Appenzeller Kühreihenmelodien wieder 446.

Ochsenkhun, Seb., Lautentabulatur (1558) 289.
Oddo, »Dialogus de musica«, Untersuchung einer neuen handschriftlichen Quelle 261 ff.
Orgelmusik, deutsche im 16. Jahrh. (Koloristen), 149 f., 200, 205, 234 f., 240 — im 17. Jahrh. 145, 151, 186 ff., — Beziehungen der italienischen O. zur deutschen 145, 235 — zur niederländischen 152 f., 164, 165 ff. — Pedalgebrauch 176.
Orlandus, s. Lasso.
Osiander, Luc., sein Choralbuch 217.

Pacelli, Asprilio, Kapellmeister in Warschau 400, 407.
Paisiello, Opern 34, 39.
Palestrina, Gio. Luigi da, ein Madrigalthema von Scheidt, Erbach und Hassler verarbeitet 197 f.
Pallavicino, Benedetto, sein Alter 282 f.
Pallavicino, Carlo, Opern 45.
Paumann, K., Aufenthalt in Mantua 281.
Pepusch, Joh. Christoph, Bettleroper 616 f.
Peschinus, Greg., Odenkompositionen 127.
Philips, Peter, Organist zu Soignies, Beziehungen zu Sweelinck 163.
Pipegrop, Heinr., s. Baryphonus.
Praetorius, Hieron., Beziehungen zu Sweelinck 161 — Kompositionen werden von Scheidemann koloriert 234 f.
Praetorius, Jac., Schüler Sweelincks 154, 161, 198, 230 ff. — Kompositionen 239 — Musikbeil. 258 ff.
Praetorius, Mich., Beziehungen zu Scheidt, 188 f. — »Syntagma musicum« 494, 499.
Printz, theoretische Schriften 494, 500.
Profe, Ambros., Brief an Scacchi über Siefert 421.
Programmmusik, über dieselbe 72.

Rade, Kantor in Riga 456.
Raupach, Christopher, Organist in Stralsund, mit J. V. Meder befreundet 43.
Regnart, J., seine Passion, 678 — Lieder 287 — Biographisches 454.
Reichardt, Kompositionen 4 Anm.
Reincken, Joh. Ad., seine Ueberarbeitung v. Sweelincks Lehrbuch 179 ff., 185, 484 ff., 489 ff. — sein Urtheil über Scacchi 422.
Reischius, Georg, »Margarita philosophica« (1503) 494.
Resinarius, seine Passion 678.
Rist, Joh., seine Beziehungen zu den Hamburger Musikern 230 ff., 608 ff.
Rognoni, Gio. Dom., Organist in Mailand 283.
Rore, Cipriano di, seine Passion 678.
Rubert, Joh. Mart, Organist in Stralsund, Lieder 610 ff.
Rudenius, Joh., Lautentabulatur (1600) 290.
Ruffus, seine Passion 678.

S., C., (?) Lieder 611.
Salieri, Opern 28.
Scacchi, Marco, Kapellmeister in Warschau, Streit mit Siefert 420 ff., 426.
Scandelli, A., Lieder 286.
Scheidemann, Hans, Organist in Hamburg, Vater von Heinrich S. 227.
Scheidemann, David, Organist in Hamburg, Bruder von Hans S. (?). 229.
Scheidemann, Heinr., Biographisches 154, 181 f., 195, 198, 227 ff. — seine Schüler 229 f., 232 f. — Beziehungen zu Th. Selle, J. Schop, J. Praetorius, J. Rist 230 ff. — Kompositionen 233 ff.
Scheidt, Gottfr., Bruder von Samuel S., Komponist 187.
Scheidt, Samuel, Biographisches 154, 155 Anm. 1, 162 f., 167, 172, 175, 180 f. 186 ff., 398, 400. — Beziehungen zu H. L. Hassler und Erbach 187, 197 ff. — zu H. Schütz 191. —

zu Mich. Praetorius 188 f., 191 f. — zu Baryphonus 192. — seine Schüler 190, 193 f. — Orgelkompositionen 190 ff., 194, 196 ff. — äussere Spieltechnik 208 ff. — Tonsystem 213, 219 Anm. 1. — Tonarten 213. — Vergleich mit M. Schildt 225 f. — mit H. Scheidemann 236 f. — Notenbeilage 251.
Schein, J. H., einer der berühmten S. 195.
Schildt, Anton, Organist in Hannover, Vater von Melchior S. (?) 221 f., 226.
Schildt, Gerdt, Organist in Hannover 226.
Schildt, Ludolph, Organist, Bruder von Melchior S. 221.
Schildt, Melchior, Biographisches 154, 195, 220 ff. — Kompositionen 224 ff. — Vergleich mit Scheidemann 235 ff. — Notenbeilagen 252 ff.
Schlick, A., Tabulatur (1512) 288.
Schop, Joh., Beziehungen zu Scheidemann 195, 230 ff.
Schott, Casp., »Organum mathematicum« (1668) 494.
Schottland bei Danzig, Opernaufführung das. 46.
Schütz, Heinr., Beziehungen zu S. Scheidt 191, 195. — zu W. Fabricius 229 f. — zu Chr. Bernhard 427. — Briefe an Scacchi über Siefert 421.
Schulz, J. P. A., Urtheil über Gerstenberg 3 f.
Schwallen, Dirck v., Organist in Danzig 417.
Schwanenberger, Kompositionen, 4 Anm.
Schwieger, Jak., seine Lieder bei den Studenten des 17. Jahrh. beliebt 609 ff.
Selle, Christoph, Organist in Wolfenbüttel 221.
Selle, Thom., Beziehungen zu Scheidemann, 195, 229, 230 ff.
Senfl, Ludw., Odenkompositionen 126 ff. — Lieder 286.
Sequenzbildung in der norddeutschen Orgelmusik 17. Jahrh. 173 f.
Siefert, Paul, Biographisches 154, 180, 192, 239, 398, 411, 419, 422, 425 f. — Sein Bildniss 399. — Ausbildung bei Sweelinck 398 ff. — Organist in Warschau 400 ff. — in Danzig 404 ff. — Streit mit K. Förster sen. 405 ff. — mit K. Förster jun. 412, 414 f. — mit dem Danziger Stadtvioliniſten 418 ff. — mit den Organisten Danzigs 415 ff. — mit M. Scacchi 420 ff. — Erbschaftsprozess in Breslau 422 ff. — Letzte Lebenszeit und Tod 425 ff. — Schüler 400 f., 427. — Kompositionen 401 f., 413, 416, 420, 425, 428.
Snegassius, »Isagoge« 493, 498.
Sokol, Altist in Danzig 408 f., 418 f.
Sperling, Joh. Pet., »Principia musicae« (1705) 494.
Sperontes (Joh. Sig. Scholze), Biographisches 679.
Starck, Laurentius, Brief an Scacchi über Siefert 421.
Stechau, Andr., Rektor in Arnstadt, Schulkomödie 636.
Stierlein, Joh. Christ., »Trifolium musicale« (1691) 494.
Stobaeus, Joh., Beziehungen zu Sweelinck 147, 154. — Brief an Scacchi über Siefert 421.
Strunck, Delphin, Organist in Wolfenbüttel 221.
Strunck, Nic. Ad., Oper 45.
Sweelinck, Joh. Pet., Leben 151 ff. — Kompositionen analysiert 155 ff. — Beziehungen zur englischen Kunst 153, 158, 170 ff., 213, 225. — zur italienischen 164, 165 f., 168 f. — zur deutschen 153 f., 160 f., 163, 187, 221, 227, 400. — Vergleich mit seinen deutschen Schülern 197, 199, 201 f., 203 f., 206, 225, 235. — Pedalgebrauch 175 ff. — Lehrbuch nach Zarlinos Institutionen 178 ff., 482, 483 ff., 679 f. — Tonsystem 184. Tonarten 184 f. — Pflege der Lautenmusik 199. — Notenbeilage 241 ff.

Theorie der Musik, s. Musiktheorie.
Tritonius, Odenkompositionen 126 ff.
Trofeo, Ruggiero, Organist in Mailand 283.
Toccata in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrh. 169, 202, 208, 235.
Tonarten in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrh. 184 f., 213, 226, 238.
Tonsystem in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrh 184, 213, 219 Anm. 1, 238.
Tunder, Franz, Organist in Lübeck 229.

Vaet, Jac., Kapellmeister in Wien, Biographisches 454.
Variationsform in der norddeutschen Orgel- und Klaviermusik des 17. Jahrh. 171 ff., 174 f., 183 f., 202 ff., 204 fi., 219, 224 ff., 233 ff., 239.
Vaudeville, Etymologie des Wortes 135.
Virginalmusik, englische 146 ff., 153, 158, 170 ff., 176 f., 187 f., 355, 419.
Völckel, Christian, Kapellmeister in Frankfurt a/M. Vorgänger von J. A. Herbst 466.
Voigtländer, Gabr., seine Lieder bei den Studenten des 17. Jahrh. beliebt 584, 599 f., 636.
Vokalmusik des 18. Jahrh.

im Verhältniß zur Instrumentalmusik 17 ff.
Volkslied, das französische: das historische Lied 132. — Tanz- und Liebeslied 133. — Wiegenlied, chanson de métier, Soldaten- und Kriegslied, festliches Lied 134. — Trinklied, Vaudeville 135. — religiöse und nationale Lieder 136. — die musikalische Gestaltung derselben 136 ff. — Ursprung und Entwickelung 138 f. — Einfluß auf die Kunstmusik 139 ff. — das englische und schottische 173. — S. Baiern, Litthauen und Lied.

Wagner, R., seine »Scenen« 20 ff. — sein Verhältniß zu Beethoven 21 f.
Waissel, Matth., Lautentabulatur (1592) 290.
Walliser, Thom., »Musicae figuralis praecepta« (1611) 493, 498.
Walther, Joh. Gottfr., seine Quellen in ihrem historischen Zusammenhange 469 ff. — Kompositionslehre: äußere Form und allgem. Vorbemerkungen 503 ff. — die wissenschaftlich-speculativen Betrachtungen 508 ff. — Elementarlehre des ersten Theils 513 ff. — des zweiten Theils 523 ff. — einfache Akkordverbindungen 527 ff., Fortschreitungen der Kon- und Dissonanzen 532 ff. — Text, Kadenzen, Modi 541 ff. — Formenlehre 547 ff. — doppelter Kontrapunkt 559 ff. — die Kompositionslehre als Vorarbeit zum Lexikon 564 ff.
Wanning, Joh., Kapellmeister in Danzig 402.
Wasungen a/d. Werra, neue Orgel (1680) 43.
Wechselchörigkeit in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrh. 168, 202, 235.
Wecker, Hans Jak., Lautentabulatur (1552) 289.
Weckmann, Matth., Schüler von Scheidemann 230.
Weise, Christian, seine Lieder bei den Studenten des 17. Jahrh. beliebt 582 ff.
Weitzenmüller, Georg, Organist in Oliva 45 Anm. 3.
Werckmeister, seine theoretischen Schriften 494, 500 f.
Werner, Christian, Kapellmeister in Danzig 420, 426.
Werner, Christopher, Brief an Scacchi über Siefert 421.
Werner, Samuel, Erbauer der Marienorgel in Elbing 193.
Wert, Giaches de, I. Buch der Madrigale 282.
Weyda, Mich., Organist in Danzig, Vorgänger Sieferts 405.
Widmann, Erasmus, »Neue musikalische Kurtzweil« (1618) 583 Anm. 3.
Wien, Instruktion für Kapellmeister, Sänger und Instrumentisten der dortigen Kapelle in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. 450 ff.
Willaert, A., Beziehungen zu Sweelinck 152, 168, 179 f., 488.

Zacconi, Lodov., seine gesangstheoretischen Darstellungen der Gorgia 338 ff.
Zange, Nicol., Kapellmstr. in Danzig 402 f.
Zarlino, Gius., Lehrer Sweelincks 152, 178 ff. — Begründer unseres Tonsystems (Ist. harm. II) 469 ff. — Seine Beziehungen zu deutschen Theoretikern des 17. Jahrh. 475 f., 478, 480, 486 ff., 498, 502 f.
Zesen, Phil. v., ein Lied von den Studenten gesungen 582.
Zuber, Joh. Friedr., Lieder 617.
Zwedorff, Mich., Organist in Danzig 417.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Stanford University Libraries
3 6105 004 313 883
MUSC REF
ML5 V665 7 1891 MUSCR
MUSC REF